NUOVA ANTOLOGIA

Anno 89° - Vol. 462° - Fasc. 1846
Ottobre 1954

SOMMARIO

PREMIO "NUOVA ANTOLOGIA"

Proclamazione dei vincitori (147)

MARIO FERRARA: *La politica dei cattolici nell'opera di De Gasperi* 149

PIERO REBORA: *Antonio Rosmini nella civiltà letteraria dell'Ottocento* 159

LORENZO MONTANO: *Primo dopoguerra romano* (1919) . . 175

MARINO MORETTI: *Viaggio di nozze* (fine) 181

GAETANO CARANCINI: *Parabola di Charlie Chaplin* . . 199

ALBERTO GIUGANINO: *La scoperta della Cina, a proposito d'una mostra d'arte* 209

GIUSEPPE STEFANI: *Giulietta Guicciardi nella vita segreta di Beethoven* 217

Fatti e Commenti

Lo scandalo dello scandalo, di MARIO FERRARA (231)

Note e Rassegne

DEDUCTOR: *Rassegna degli avvenimenti* (235) - MARCELLO STEURMANN: *America Latina* (242) - CELESTINO ARENA: *Libri di finanza* (245) - GIULIO MARZOT, ANTONIO PIROMALLI: *Letteratura italiana* (250) - MANLIO MISEROCCHI: *Teatro drammatico* (260) - PIERO GADDA CONTI: *Cinematografo* (267) - RODOLFO PAOLI: *Vita e cultura europea* (272) - MARIO RINALDI: *Musica* (274) - ALESSANDRO CUTOLO, MAURIZIO CALVESI, LAURA GIULIANI, FRANCO FUSCÀ, GIOVANNI ORIGLI: *Avvisatore librario* (280).

Un fascicolo: L. 300 - Estero: L. 450.

ABBONAMENTO ANNUO (12 fascicoli): L. 3.000 - ESTERO: L. 4.500

Gli abbonamenti decorrono dal 1° gennaio - Conto corrente postale n. 1/16220
Direzione e Amministrazione: Roma, Via del Collegio Romano 10 - Telef. 681.358
Ufficio Milanese: Via Visconti di Modrone, 6 - Telef. 798.805

PREMIO "NUOVA ANTOLOGIA"

per un saggio storico

La Commissione Giudicatrice dei lavori presentati per il premio « Nuova Antologia » per un saggio storico inedito, ha terminato i suoi lavori nella adunanza del 25 settembre 1954.

La Commissione era così composta: prof. Carlo Antoni - prof. Federico Chabod - prof. Alessandro Cutolo - prof. Alberto Ghisalberti - prof. Walter Maturi - prof. Luigi Salvatorelli (*Presidente*) - prof. Franco Valsecchi.

I lavori presentati erano i seguenti:

1. L'intesa mediterranea nel 1902	*Motto: Ulysses*
2. Un precursore di Ciro Menotti?	*Ipsae jam carmina rupes, ipsa sonant arbusta*
3. La crisi diplomatica del 1859	*Sine ira et studio*
4. Il Governo della Destra	*De profundis clamavi*
5. La Sicilia del primo quindicennio del Regno d'Italia	*Verità va cercando*
6. La Sinistra al potere: il primo Ministero De Pretis	*Eh quanto a dir qual era è cosa dura*
7. Gli esuli italiani del Risorgimento in Inghilterra (1816-1848)	*In medio tutissimus ibo*
8. Michele Morelli e i moti del 1820-21 nel Reame di Napoli	*Italiani, vi esorto alle Storie*
9. Un uomo e una repubblica del nostro Risorgimento	*Fac et spera*
10. La Regina Margherita	*Soles occidere et redire possunt*
11. L'esperimento democratico del 1849 a Roma	*Hic opus, hic labor*
12. L'esilio della sorella minore di Napoleone	*Labor omnia vincit improbus*
13. Le Cinque Giornate di Milano nel marzo 1848	*Eisvogel*
14. L'occupazione di Roma nella diplomazia europea alla vigilia del 20 settembre 1870	*Contra omnes*
15. Partiti politici nel Parlamento italiano (da Cavour a Mussolini)	*La libertà ha l'eterno*
16. La Toscana dalla Controriforma al Riformismo illuminato (1670-1750)	*Hypothesis non fingo*
17. La Questione della Venezia Giulia dal 1797 al 1914	*Labor omnia vincit*
18. Una pagina di Storia Patria	*Tra Cavour e Garibaldi*

Con ampia relazione, che verrà pubblicata nel fascicolo di novembre, la Commissione Giudicatrice ha assegnato il 1° premio di Lire 1.000.000 al saggio « L'intesa mediterranea nel 1902 » contrassegnato dal motto « Ulysses », ed il 2° premio di Lire 500.000 allo studio « La Sicilia nel primo quindicennio del Regno d'Italia » contraddistinto dal motto « Verità va cercando ».

Aperte le relative buste, sono risultati vincitori i Signori: dr. Enrico Serra per il 1° premio, e prof. Francesco Brancato per il 2° premio.

Le opere non premiate sono a disposizione dei concorrenti per la restituzione. La consegna dei premi avrà luogo nella sede della Rivista.

LA POLITICA DEI CATTOLICI NELL'OPERA DI DE GASPERI

Ben pochi tra coloro che conobbero Alcide De Gasperi, prima che la dura prova della opposizione al fascismo divenuto Governo e della Resistenza al fascismo divenuto Regime ne rivelasse la fermezza del carattere e la costanza della fede nella libertà non solo politica, ma religiosa e morale, avrebbero attribuito al deputato trentino del Partito Popolare la capacità di sovrastare a tutta una classe politica ed al suo stesso Partito, di reggere per lunghi anni il governo d'Italia in condizioni di politica interna ed internazionale difficilissime, in costante polemica con il più agguerrito e disciplinato partito politico che la lotta politica italiana abbia conosciuto. Nessuno avrebbe creduto alla capacità di reggere ad una così ardua prova da parte del deputato trentino il cui nome non aveva avuto che debole risonanza al tempo delle lotte irredentiste e nello stesso periodo dell'intervento. Nessuno lo avrebbe creduto, neppure dopo che il Partito Popolare, entrato nella lotta politica italiana con peso determinante, lo investì della responsabilità della Segreteria Politica; e tanto meno molti anni dopo, quando tutti gli uomini della vecchia classe politica riemersero, per un istante, dalle rovine della guerra e dell'invasione e poi dileguarono con le loro nostalgie.

L'uomo non era fatto per conquistare, di colpo, la simpatia e, tanto meno, la fiducia. In ogni sua parola era una misurata lentezza, in ogni gesto una prudenza che escludeva non solo l'abbandono, ma la confidenza e, nell'azione, un empirismo che lo fece considerare da taluno un uomo quasi senza volontà e da altri il genio del rinvio e del compromesso. Questo complesso di elementi fece sì che la sua energia restasse a lungo nascosta, che la sua fede si avvolgesse nella leggenda dello scetticismo e che da ogni parte si stentasse a riconoscergli quelle qualità di uomo di governo che nei momenti culminanti della sua vita di uomo politico si rivelarono qualità di uomo di Stato.

La sua fede religiosa fermissima nella più pura ortodossia cattolica, gli dava una certezza intima, la coscienza serena del dovere da compiere, ma escludeva la soggezione e la rinuncia anzi lo irrigidiva nella difesa della libertà e gli faceva identificare nella libertà

dello Stato la libertà della coscienza e, perciò, la stessa libertà della Chiesa. E se un giorno, non certo prossimo, sarà possibile scrivere la storia di questi anni, si vedrà quel che oggi è dato appena intuire: che, cioè, proprio in questa sua concezione della libertà egli incontrò i maggiori ostacoli, in questa lotta dalla quale se non uscì vittorioso non poté neppure dirsi sconfitto, egli dette la misura piena di se stesso; e proprio per averla accettata ed impegnata lasciò intatte le condizioni per il pieno inserimento delle masse cattoliche nella vita dello Stato italiano. Se si considera il tempo durissimo nel quale viviamo come un periodo di lotte di religione bisognerà dire che Alcide De Gasperi, capo di un partito cattolico, appartenne al partito dei politici e dei soli politici che possano dirsi tali; a coloro che sul piano della tolleranza affermano il principio della libertà ed il suo sovrastare su ogni contrasto e su ogni ambiziosa ed intollerante pretesa dogmatica.

Certamente questo non avvenne se non con soste e ritorni, con concessioni e compromessi, con momenti di stanchezza e accorgimenti di prudenza e di rinvio, ma indubbia fu la sua coerenza e la sua costanza nel difendere, con la libertà, le condizioni dello Stato moderno. Osservata da questo punto di vista, la lotta di De Gasperi non fu la lotta per lo Stato laico, ma fu la lotta del laicismo cattolico, fu cioè la lotta per la modernizzazione del partito e del movimento, fu il tentativo di portare le forze cattoliche molto avanti nelle posizioni democratiche lasciando separate le sfere di potestà della Chiesa e dello Stato, intatte ciascuna di esse nella reciproca e riconosciuta libertà. È questo un capitolo della nostra storia appena agli inizii, un aspetto della lotta politica che investe tutte le classi e che serpeggia nascosto nella violenta polemica; in tutti i suoi aspetti e specialmente in quelli sociali: ed è in fondo, il problema della formazione della coscienza politica nazionale.

Sgombrato il terreno dai residui della polemica temporalista ed anticlericale, il problema si presenta allo stato puro, non come problema di conciliazione giuridica o di convivenza provvisoria, ma come l'esigenza radicale per la formazione del carattere nazionale, come il problema stesso dell'unità. Sarebbe difficile dire e, anzi, assurdo affermare che De Gasperi abbia sentito storicamente il problema; ma che egli lo abbia sentito politicamente è certo e che egli abbia sentito che, nelle condizioni della vita moderna è impossibile assicurare la libertà della Chiesa senza assicurare la libertà dello Stato e che la libertà religiosa è tutta nella libertà della coscienza e nella autonomia dello spirito, è altrettanto certo: lo ha sentito con intuito di uomo politico nel pieno della battaglia, e ne ha sentito il carattere

essenziale e decisivo. Il che potrebbe già essere titolo sufficiente ad assicurare una considerazione non soltanto di cronaca parlamentare o di partito all'opera sua.

La sua preparazione politica maturata in uno Stato cattolico ed in un impero di varie e contrastanti nazionalità, l'inizio della sua attività politica in Italia quando la partecipazione dei cattolici al governo, durante la guerra, aveva preparato le condizioni per la conciliazione formale, favorirono questa sua concezione dello Stato e della forma politica di una moderna democrazia della quale le masse cattoliche fossero elemento naturale ed essenziale tale che, in nessun momento particolare della lotta politica e nell'alternarsi delle sue vicende, potesse essere disconosciuto. Fu anche favorito dal fatto che al suo primo apparire sulla scena politica italiana la polemica modernista poteva dirsi chiusa eliminando il sospetto di deviazioni dottrinali nell'attività politica dei cattolici italiani. Contrastava invece questa concezione l'asprezza del primo sindacalismo cattolico ed il suo gareggiare sul piano massimalista con le forze socialiste e soprattutto si opponeva allo sviluppo di una politica, di questa politica, che a lungo sarà chiamata politica degasperiana, il violento fermento nazionalista e le condizioni di debolezza dello Stato liberale.

La forma spesso demagogica che venivano assumendo le rivendicazioni sociali dei cattolici, l'accusa di neutralismo rivolta alla loro politica nel corso della guerra (neutralismo ed interventismo furono gravi aspetti della scissione nazionale), il deviare della lotta politica in lotta sociale senza esclusione di colpi, lo spostarsi delle forze moderate e clerico moderate su posizioni antirisorgimentali, e la grande paura del 1919 e del 1920, impedirono la formazione di governi nei quali i cattolici potessero trovare il loro posto senza sospetto e senza contrasto. Privato del suo sostegno sia a destra che a sinistra lo Stato liberale precipitò in quella che Amendola chiamò « la frana memorabile »; i cattolici italiani si trovarono di fronte allo Stato di Partito, totalitario e dispotico.

Era uno Stato che poteva sollecitare l'adesione e l'appoggio del clero e delle organizzazioni dei fedeli, ma doveva necessariamente respingere, come respinse, ogni forza organizzata politicamente, ogni attività sociale che sfuggisse al suo controllo e non accettasse le sue direttive. Era uno Stato che poteva consacrare in protocolli una pace diplomatica, ma doveva iniziare il giorno dopo una guerra politica e sociale e concludersi negli ultimi giorni del regime in un tentativo di scisma. Era uno Stato che doveva accettare la supremazia della razza e la discriminazione tra razze superiori ed inferiori, e dopo avere abbassato i cittadini a sudditi, dividere gli stessi sudditi secon-

do una presunta purità del sangue: e poiché la purità del sangue finiva per confondersi con la religione professata, la Chiesa Cattolica accolse nel suo seno gli afflitti ed i perseguitati di Israele sollevò la protesta dello spirito cristiano e, anche sul terreno politico, operò una pronta rettifica a quello che era stato senza alcun dubbio un errore e, forse, un peccato.

La politica della Democrazia Cristiana acquistava da questi fatti una autorità ed una autonomia che il Partito Popolare non aveva mai potuto ottenere. De Gasperi sentì che il suo antifascismo non era stato soltanto un fatto politico, ma un caso di coscienza, una prova, oltre tutto, di ortodossia e che dalla opposizione alla concezione totalitaria poteva prendere nuovo senso e forza nuova una politica dei cattolici; che la loro partecipazione alla resistenza era un fatto che non solo rompeva definitivamente l'isolamento, ma dava la possibilità di una autonomia che fino a quel momento i cattolici né come elettori né come eletti, né come singoli né come partito avevano potuto conquistare.

Se da qui prende le mosse la politica di De Gasperi, da qui prende anche le mosse la lunga tenace e logorante guerra che le forze reazionarie hanno, fino all'ultimo giorno di sua vita, condotto contro di lui.

L'opposizione comunista ai suoi governi, per aspra ed implacabile che fosse, era nella natura delle cose; nella ideologia, nella finalità, nella concezione della vita individuale e collettiva, nella disciplina gerarchica, in tutta una visione del mondo concepito nell'ordine nuovo dopo una radicale frattura ed un totale rovesciamento. Quali che siano stati gli aspetti e le forme della opposizione comunista nei vari momenti della lotta fin qui combattuta, essa non si presentava e non si presenta, nonostante il machiavellismo apparente, diversa da quella che è: pericolosa, ma non insidiosa; minacciosa, organica e massiccia, ma non lusingatrice, dispersa e formicolante. Lo Stato liberale e democratico ha di fronte, nel Partito Comunista, lo Stato Comunista ed al riguardo non ci sono misteri o segreti. Esso ha — però — dentro di sé la minaccia disgregatrice di forze che agiscono sotto la direzione di interessi particolari, che scambiano il bene proprio con quello della patria, ed il proprio benessere con il malessere degli altri ed un sacrificio necessario con la rovina generale: sono le forze antirisorgimentali per eccellenza; antistatutarie, austriacanti, granducali e temporaliste. È questo un ceto che non accetta il fatto straordinario e quasi contro natura delle forze cattoliche adoperantisi alla costruzione di uno Stato democratico moderno.

Non che esso opponga che le forze cattoliche non possano né creare né garantire uno Stato democratico moderno per interna contradizione di dottrine e per l'impossibilità di conciliare la verità ferma ed infallibile della Chiesa con la tolleranza cui lo Stato libero è tenuto, non che neghi ad un partito cattolico di avere il senso dello Stato essendo la Chiesa già tutto lo Stato ed anzi l'unico possibile Stato: non che si preoccupi che la libertà dello Stato retto dai cattolici vada a finire nella libertà cristiana e sboccare nell'eresia. Niente di tutto questo. Anzi a parlare di questo si corre il rischio di un polemico rovesciamento di parti. Esso lamenta nelle proprie fila il vuoto lasciato dalle forze cattoliche e lo considera una diserzione; molti dei suoi esponenti si dicono anticlericali in quanto lamentano che i voti dei cattolici che andavano a clerico-moderati mascherati da liberali, vadano ora alla Democrazia Cristiana. Sotto i più varii aspetti e con i nomi più variopinti, dal richiamo solenne alla Monarchia al vociare fascista, tra vespe e calabroni, tra destre e sinistre tutta l'opposizione alla politica di De Gasperi, si è risolta, in questo ceto, nella consapevolezza che nell'affermarsi di quella politica era la fine della speranza di volgere le forze cattoliche al sostegno di uno stato conservatore ed autoritario. E per avere, domani, uno Stato autoritario hanno tenuto e tentano di togliere autorità allo Stato di oggi, di indebolire il Parlamento, rendere sterile la parte viva della Costituzione, ed impedire alle riforme sociali di essere attuate con il concorso di tutti e, quindi, con le critiche positive e con le correzioni necessarie.

È stata ed è una opposizione che ha chiarito la ragione per la quale De Gasperi potendo governare con governi del suo solo partito, ha governato con governi di coalizione. A rigore di logica ed alla stregua dei fatti il concorso dei partiti democratici di tradizione laica è stato assai modesto e non poteva essere diversamente data la proporzione delle forze: è stata una adesione più che una coalizione e alla fine dei conti non ha giovato, specie sul piano elettorale, a nessuno. Anzi nell'incapacità o nell'impossibilità nella quale questi partiti si dimostrano di formare una propria coalizione e di proporsi al corpo elettorale come forza autonoma di governo, essi finiranno, prima o poi, per esaurimento elettorale. E non ha, sempre sul piano elettorale, giovato neppure alla Democrazia Cristiana; anzi la coalizione democratica portata, con la legge elettorale del 1953, alla sua ultima espressione ha determinato la caduta del governo De Gasperi. Ma quella coalizione serviva sul piano politico a De Gasperi in due direzioni: ad affermare la compatibilità del laicismo cattolico con il laicismo liberale e sociale, a dimostrare che con la libertà la Chiesa era garantita meglio che non con l'autoritarismo, e ad attribuire

alle riforme sociali un valore di dovere democratico e nazionale e non di vantaggio di partito. Piaccia o non, questa politica ha tenuto in freno le forze autoritarie della Democrazia Cristiana e, provocando la formazione aperta di una opposizione di destra, ha messo in chiaro quello che in molte correnti era equivoco: ed ha determinato altresì una convergenza a destra di varie forze cattoliche che, prima o poi, sboccheranno in un nuovo Centro Cattolico Nazionale. Se è vero che ogni espressione chiara nella lotta politica giova alla formazione di una classe dirigente, è indubbio che la politica della coalizione democratica, con la forza che è difficile negarle, ha segnato una strada che può essere essa stessa la strada maestra, ma che certamente sboccherà nella strada maestra; ha formato già un ceto di governanti ed avrà esaurito il suo compito solo quando avrà determinato la formazione di una classe politica, avrà dato una base stabile alla democrazia parlamentare. È la politica di De Gasperi che continua allorché la Democrazia Cristiana impegnandosi nella battaglia sociale si affianca al socialismo democratico, al liberalismo ed al radicalismo ed esclude per se stessa la rinascita clericale. Non è certo una politica facile e non lo fu per De Gasperi. Ma a lui giovò proprio quello che gli fu rimproverato: l'andar prudente e lentamente fino al momento decisivo. E a lui fu di danno non avere una opposizione di metodo e non di principio. Fu di danno specie alla politica di riforme sociali e in particolare alla riforma agraria che a molti competenti parve spesso male attuata sul piano tecnico; volta al solo scopo politico. Ed, in verità, De Gasperi ha sempre visto il lato politico e solo questo delle riforme sociali: la riforma fondiaria per la creazione di un ceto di contadini proprietarii radicato alla terra per dare una base ferma ad una società rurale disgregata; le leggi agrarie mosse dallo stesso scopo come una forma indiretta di divisione delle terre, un mezzo sicuro per impedire la formazione di nuovi latifondi: era una visione politica ma non sembra che le « Italie agrarie » come il vecchio Stefano Jacini voleva che si dicesse, si prestino senza rivoluzione politica e sociale ad una pura azione riformatrice. Non sembra che l'industrializzazione della agricoltura sia per giovarsi della frantumazione della proprietà. Non sembra che tecnicamente le ripartizioni e gli scorpori abbiano dato, ovunque, i risultati sperati. Non sembra questo ed altro. Certo, costretto dalla deficienza della sua preparazione e dal tempo incalzante, De Gasperi dovette assai spesso abbandonare il suo empirismo per confidare nel dottrinarismo altrui, e non mai con vantaggio. Ma nonostante tutto, il gran passo è stato compiuto, anche se De Gasperi non ha mai pensato che mettendo mano alla riforma fondiaria ed agraria metteva mano alla

prima rivoluzione di ceti che si operasse in Italia dalla raggiunta unità: forse anzi pensò il contrario. Un giorno gli errori saranno corretti, e l'opera nel suo complesso resterà. E resterà il grande rimescolio che si va operando nel Mezzogiorno d'Italia. Rivoluzione anche qui assai più che riforma tecnica: tramonto di vecchi ceti e formarsi di nuove classi: crisi politica e sociale in atto e in potenza. I risultati elettorali non sono buoni: da una parte agisce il rancore e dall'altra l'insoddisfazione e lo scontento: ma anche qui la frattura è avvenuta, le nuove forze sono messe in moto e nessuno potrà più arrestarle. Una classe politica prende il posto delle vecchie clientele.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza una concezione unitaria dello Stato, senza una fede nei valori storici del popolo italiano, nei suoi diritti troppo a lungo disconosciuti e nella sua capacità di resistere a scosse profonde, a spostamenti e a capovolgimenti economici. Il rimprovero di scarsa fede nel popolo italiano e di immobilismo politico non regge di fronte a queste riforme fondiarie ed agrarie che presuppongono una fede nella capacità del popolo di reggere allo sforzo finanziario ed alla tensione economica e che rappresentano una volontà autentica di mettere in movimento il mondo classico dell'immobilismo.

Quel che si può dire è questo: che non dovunque la politica del movimento sociale fu attuata e che l'economia italiana si è imbrogliata tra un semi-liberismo ed un semi-dirigismo, ha consentito nuovi monopoli, spesso a fondo politico e, qualche volta, soltanto elettorale e che varie clientele si sono costituite le quali determinano e comandano le forze di opposizione antidemocratica e antiliberale. Si può dire che è stata tollerata una politica di compiacenza alle forze reazionarie o svalutandole o considerandole necessarie alla lotta anticomunista: e si è così ricaduti nell'errore della paura del comunismo, che è uno stato d'animo inferiore e non una politica. Si può dire che si sono consegnate forze di opinione, come i giornali, alla destra economica che è diventata destra politica più presto di quel che non si pensasse. E si deve dire che su questo punto De Gasperi non ebbe una sua politica: e in fin di sua vita credo abbia avuto rimorso di non averla avuta.

Si può dire che una corruzione morale, una sfrenata sete di lussi e di facili guadagni ha avvelenato ed avvelena l'Italia, e che le forze dello Stato bisognose esse stesse di risanamento, non reagiscono e non sono in grado di reagire: e si deve aggiungere che nei lunghi anni del Governo di De Gasperi il male si è aggravato ed in qualche campo siamo arrivati alla cangrena. Sì, tutto questo si può e si deve dire, solo che si aggiunga il ricordo delle condizioni d'Italia alla fine della

guerra e della occupazione, solo che si aggiunga che le amministrazioni dello Stato quasi non esistevano più e che si ricostruisce male quando si ricostruisce in fretta e con i materiali di recupero di un grande disastro materiale e morale.

Un maggiore impegno avrebbe certamente giovato, in questo campo, a risparmiarci scandali e disordini; un'azione di governo moralizzatrice e severa, non soltanto di repressione, ma di ammonimento e di incitamento e di esempio avrebbe sgombrato il terreno dai molti procacciatori di influenze, venditori di fumo e profittatori di partito. De Gasperi uomo, dal canto suo, moralissimo, di casa e di chiesa, poco credeva all'influenza dei governi in questo campo e deplorava la nequizia dei tempi e attendeva che l'opera politica, costruendo lo Stato operasse per se stessa in profondità: e fu anche questo un errore e non lieve, ché De Gasperi dovette avvedersi che la banda dei profittatori aveva bivaccato per anni nella sua e nella nostra casa ed, alla fine, si era mostrata per quello che era, esponendolo alla berlina elettorale, e abbandonandolo in cerca di altri profitti e fortune. Dicono che, proprio verso la fine dei suoi giorni, De Gasperi abbia riconosciuto il suo errore e raccomandato ai suoi successori di non ripeterlo: è possibile. Ma l'errore commesso rimane e le conseguenze sono gravi, poiché la piaga che si poteva curare e risanare con un pronto e deciso intervento, ora bisognerà curarla davvero con il ferro ed il fuoco ed arrivare al vivo dei tessuti.

Tutto questo non può e non deve essere ignorato anche perché non può essere messo esclusivamente sul conto dei governi De Gasperi e della democrazia italiana, ma deve essere considerato come l'eredità sciagurata delle guerre e della dittatura e del principio del partito unico con annessa affermazione della assoluta moralità di tutto e di tutti purché consacrati dal regime e benedetti dalle grazie di Cesare. Come era grave il guasto materiale, così era grave, anzi gravissimo, il guasto morale: ma al primo fu posto pronto rimedio ed al secondo no, con la conseguenza che dalla mancata azione moralizzatrice del governo nacque una opposizione di moralisti in parte sincera ed in parte non, ed una forte influenza fu esercitata sui giovani e sulle masse con una critica corrosiva che attaccando la Democrazia Cristiana demoliva, al tempo stesso, la fiducia nella democrazia e nei suoi uomini migliori. Questo è l'aspetto tipico delle elezioni del 7 giugno e di questo De Gasperi dovette prendere atto e tentare nuove vie ritornando per quanto gli era possibile dal governo al partito, ricongiungendosi alle prime tradizioni democratiche del movimento cattolico popolare. Fu un ritorno necessario e resta un'opera da compiere dai successori di De Gasperi se non vorranno che il grande

partito della Democrazia Cristiana diventi un puro espediente per un governo di cattolici pronti a cedere il posto ad una coalizione di clericali.

Lungo discorso richiederebbe l'azione di De Gasperi in politica estera e la sua iniziativa europeista. L'iniziativa sembrò raccolta dalla attività delle correnti federaliste che non solo si richiamavano alle tradizioni più illustri del Risorgimento, ma trovavano appoggio e conferma nelle condizioni obiettive dell'Europa, poiché a tutti appariva che l'Europa passata da soggetto ad oggetto di politica, solo nell'unità avrebbe potuto trovare la forza per riconquistare la sua autonomia e divenire elemento determinante nella lotta per l'egemonia e nel tentativo di stabilire un equilibrio mondiale. In questa direzione le grandi correnti ideali del Risorgimento si incontravano ed uno sforzo poteva essere compiuto per dare alla politica italiana una nuova attività ed una iniziativa. Non fu puro caso che la politica europeista portasse la sigla di De Gasperi e di Sforza e si scontrasse con la opposizione comunista e fascista. Con la differenza anche qui che la politica comunista era chiarissima, ispirata al principio della egemonia dello Stato-guida del socialismo e del comunismo, mentre la opposizione fascista si giovava dei residui della retorica dannunziana e degli interessi offesi di classi senza più credito se non di parole e di frasi fatte. Non c'è dubbio che De Gasperi nella nuova politica estera vide molte più cose di quelle che non vedessero i suoi immediati collaboratori; vide ad esempio, dopo la formazione del governo di Bonn, la possibilità di un nuovo moto ideale tedesco per l'unità del popolo ed una iniziativa cattolica sostituirsi alla iniziativa protestante; forse altresì sperò nel mondo europeo unito in una rinnovata Romana Cristiana Repubblica ed il conflitto con il mondo orientale gli apparve sotto l'aspetto dello scisma insanabile e la politica della democrazia europea come una vera crociata ideologica; gli apparve anche la necessità di trasferire il solidarismo cattolico sul piano internazionale saggiandone così la capacità realizzatrice in un piano nuovo, liberandolo dalla strettoia di una applicazione limitata alla politica interna ed alla sfera sociale. Certo, la sua politica estera fu più ambiziosa ed accorta di quanto non apparisse e non volesse apparire, e gli giovò a controllare le forze di opposizione nell'interno del Partito ed a mantenere una sua autonomia, che presto diventò supremazia, nei confronti delle correnti stesse e delle gerarchie ecclesiastiche.

Vogliano o non sono proprio le ideologie a formare la struttura della lotta politica e così noi vediamo la politica europeistica, proprio per il suo spirito missionario e per ispirarsi ad un ideale di unità

cattolica, osteggiata così dai protestanti di Germania, come dai gallicani e giacobini di Francia, dai clericali e liberali nazionali d'Italia e dai teocratici di Spagna.

E tutta la politica di De Gasperi si potrebbe proprio riassumere in questo trasferimento dell'unità cattolica sul piano democratico all'interno, e sul piano federalistico all'estero nel farne la forza spirituale alla quale fosse possibile realizzare l'unità politica: e perciò autonomia dello Stato di fronte alla Chiesa e autonomia dell'Europa nella lotta mondiale per l'egenomia. Che fosse una politica di facile realizzazione nessuno e nemmeno De Gasperi ha mai detto o pensato; è facile invece scorgere i punti deboli e il sorgere di intrinseche opposizioni. Ma è e resta l'unica politica di grande respiro che abbia in sé una volontà di rinnovamento ed una ispirazione ideale.

Non si può ad un uomo politico quale De Gasperi fu — e al momento della sua morte tutti lo riconobbero — recare l'offesa di difenderne la memoria contro i diffamatori, delizia della grossa borghesia italiana; non si può e non si deve. Ma si può e si deve chiedere agli uomini del suo Partito che non la infamino essi con vergognose alleanze e con ibridi legami di interessi.

Alcide De Gasperi si sollevò, tra gli uomini del suo Partito, superandoli tutti e restando uomo di libertà e di democrazia. Facile può essere la tentazione per i suoi successori, di rovesciare la sua politica, di raccogliere forze dove si trovano e quali che siano, di rifugiarsi dalla critica nell'obbedienza; di fare l'unità cattolica fuori dello Stato italiano e di riportare l'iniziativa cattolica dall'unità europea alla politica di magnificenza nazionale che, oltre tutto, oggi sarebbe retorica pura e goffa. Facile tentazione e sicuro fallimento per l'uomo che volesse veramente provare: qualche esempio se ne è già avuto in politica interna.

L'eredità di un uomo politico è costituita dai risultati raggiunti, dall'impulso morale impresso alla vita del popolo, dalle grandi direttive, dalla capacità di fissarsi in una tradizione, di indicare un metodo, di divenire una scuola e, quasi, una fede. Della politica di De Gasperi, oggi possiamo dire soltanto questo: che essa non è una eredità passiva. Spetterà al suo partito nella politica che saprà seguire dirci se essa fu solo uno sforzo individuale o se fu la prima e fondamentale affermazione di una nuova storia del cattolicesimo politico in Italia ed in Europa.

MARIO FERRARA

ANTONIO ROSMINI NELLA CIVILTA' LETTERARIA DELL'OTTOCENTO

Fra le onorevoli ammende che lo storico della cultura sarebbe tenuto a fare, per aver ignorato o frainteso certi uomini e certe opere del passato, dovrebbe trovar posto preminente anche quella che riguarda Antonio Rosmini, come scrittore ed uomo dotto. Non sono poche le figure, specie nell'umanissimo Ottocento, tutto inteso verso immensi orizzonti spirituali, che sono rimaste trascurate in taluni loro aspetti. Venne osservato, altra volta, che la più intima spiritualità di quel secolo di tremende proposte, di appelli all'anima e di negazioni di essa, si può magari trovare raccomandata agli epistolari più che alle opere maggiori; le quali non rivelano spesso tutti quei valori intimi, quelle espressioni di condotta e di costume, che l'uomo moderno ricerca e predilige con curiosità particolare (1).

Certo, un linguaggio talora artificioso e sforzato, ha potuto scostare il lettore da alcuni testi di quel secolo, che in fondo avevano tradito la stessa anima dei loro autori. Conosciamo la drammatica storia della prosa italiana, insabbiata nell'accademismo o nell'approssimazione prolissa, conseguenze di una debole unità culturale, di una scarsa omogeneità comunicativa di vita nazionale.

Quali esempi ottocenteschi di prosa viva ed incisiva, si citavano allora i carteggi di Gino Capponi, di Pietro Colletta, di Massimo d'Azeglio, di Giuseppe Verdi, di Niccolò Tommaseo, per non ricordarne che alcuni e fra i più suggestivi si segnalava anche l'imponente carteggio di Antonio Rosmini; che pochi, al di fuori degli specialisti, conoscono.

Però qui conviene spiegarsi brevemente per giustificare il senso del titolo preposto a queste note. Dinanzi al nome di Rosmini lo storico della letteratura si è trovato spesso in una situazione di imbarazzo, di fastidiosa ambiguità ed ignoranza; onde non è forse inutile cercare di fissare qualche punto, in modestissima aggiunta al molto che si sta facendo da qualche tempo, e così bene, nel campo degli studi filosofici e religiosi, per illustrare la potente opera del grande Roveretano; specialmente ora, in occasione del prossimo centenario della morte, che cadrà il 1 luglio 1955.

(1) In « Giornale dell'Emilia », 5 aprile 1949.

* * *

Non è necessario avvertire che qui non si fa parola, per totale incompetenza di chi scrive, del Rosmini filosofo, teologo ed asceta; e neppure del sociologo pedagogista e psicologo di eminente statura. I quaranta volumi delle sue opere si trovano sugli scaffali di poche grandi biblioteche, e sono familiari a pochissimi cultori specializzati di scienze filosofiche e di apologetica cattolica; ed alcune di esse pare che siano ancora materia controversa nella stretta sfera teologica. Noi ci inchiniamo di fronte a tanto intellettuale lavoro, a tale monumento di potente laboriosità, di religione e di cultura.

Il compito di queste note è quindi limitatissimo; solamente rivolto ad appurare gli interessi letterari di Rosmini, se pure ne aveva in senso stretto, e notare le sue qualità di scrittore, se pure ne possedeva. Vorrei cioè rispondere brevemente a questo quesito: se Antonio Rosmini deve avere un suo posto anche nella civiltà letteraria italiana, se egli sia anche uno scrittore, almeno in qualche parte delle sue opere, da ricordare come forza viva anche nei manuali e nelle antologie della nostra letteratura, e della nostra cultura nazionale; che oggi, quasi lo ignorano.

Cominciamo intanto con l'osservare che fino ad ora una reale partecipazione di Rosmini alla cultura nazionale è sostanzialmente mancata. Il suo contributo di scrittore non è stato quasi notato, non fa parte della civiltà letteraria italiana. Il caratteristico fenomeno dell'*isolamento* degli ingegni italiani, ha qui un esempio insigne. Per quali ragioni siamo a questo punto? È una domanda penosa, lo sappiamo; che Leopardi avanzò in pagine memorabili. Cerchiamo qui di notarne qualche possibile motivo, almeno per quanto concerne Rosmini.

* * *

Guido Mazzoni, nel suo fondamentale *Ottocento*, aveva già segnalato che Rosmini era « immeritevole della trascuratezza in cui sembra sia caduto da parte della massa dei lettori o non filosofeggianti o non ascetici ». Ed aggiungeva che « facile impresa sarebbe il rimandarli a pagine insigni; facile il comporre di pagine belle un grosso volume » (1).

---

(1) Lo storico della letteratura che illuminatamente presenta il « caso » Rosmini con giustezza culturale mi pare sia appunto il Mazzoni. (Cfr. *L'Ottocento* II, pp. 1068, 1076); il quale vigorosamente nota l'altezza dell'opera rosminiana, pur rilevando certe debolezze stilistiche che possono affaticare il comune lettore. « Quella fortissima testa e quel fervido cuore, mentre pur concordavano nelle meditazioni e nei moti della filosofia cristiana, non riuscirono il più delle volte alla vitale somma dell'arte » (p. 1073).

Vorrei cominciare con il prendere subito la posizione dell'« advocatus diaboli », per vedere di chiarire, se mi riuscirà, alcuni termini del problema.

Occorre, mi sembra, riconoscere che Rosmini appartiene a quella categoria di scrittori che furono soprattutto asceti e filosofi, chiusi in un loro mondo dottrinario e concettuale, con limitati contatti sociali, un po' staccato dalle esperienze umane, senza abbandoni né effusioni immaginative, senza oblio di temperamento, d'intima confessione, di lirico individualismo (egli del resto denuncia l'individualismo anche nella sua pedagogia). Rientra quindi nella così comune norma italiana di una formazione scolastica uscita da un chiuso ambito familiare, coll'impronta di un certo ceto sociale. Formazione ristretta, adorna di un fine e cerimonioso accademismo, proprio di un certo ambiente locale, ma per lo più povera di naturalezza, di comunicativa e di spontaneità; prodotto di una stentata circolazione di solidale cultura che rivelava, pur nel solenne drappeggio erudito, la mancanza di un contatto col pubblico e di un sicuro adeguato linguaggio. Per lungo tempo legati al ciceroniano latino, e d'altro lato isolati e spersi nelle grette divisioni regionali e comunali, anche linguisticamente, gli scrittori italiani che non fossero creativi poeti o almeno vigorosi linguisti toscani sensibili alla tradizione viva, si trovarono quasi sempre sprovvisti di un adatto, omogeneo, preciso strumento d'espressione moderna. È quello che accadde ai suoi tempi a G.B. Vico (si pensi specialmente alla prosa narrativa della sua arida, così poco viva autobiografia), ed a quasi tutti i pensatori dell'Illuminismo italiano, dal Filangieri al Romagnosi, non meno che agli scrittori religiosi, impigliati stilisticamente in un linguaggio impacciato dal precettismo della Controriforma, fin quasi ai nostri giorni. Mancanza di un omogeneo linguaggio nazionale dunque, che vivamente riflettesse una cultura diffusa, e quindi ricerca sforzata di un adeguamento astratto a certi modelli ed a certi canoni, secondo una precettistica formale che non trovava radici nella vita.

Anche Rosmini risentì nel suo stile di un tale stato di cose, che solo artisti di tempra eccezionale riuscirono a superare in una sintesi di luminose intuizioni stilistiche. Scrisse il Foscolo che « la lingua italiana è un bel metallo che bisogna ripulire dalla ruggine dell'antichità »; e già il Vico, che pure fece sforzi geniali, anche se in parte vani, per realizzare un suo linguaggio stilisticamente significativo, notava che troppo certi scrittori si legavano alla letterale imitazione dei trecentisti o dei cinquecentisti, che sorprendono « con la severa e grave inarcatura dello stile ». Ciceroniani gli umanisti, ed ancor più accademicamente ciceroniani i neoclassici; e così, spesso ne andò di

mezzo l'intima freschezza, la comunicativa e la spontaneità del dettato. La lingua è nazione; ed anche il problema della lingua e della prosa italiana ha un presupposto politico. Troppo spesso umanisti e filologi, anche eminenti, hanno voluto ignorarlo.

* * *

Una prima indicazione che l'immensa opera scritta di Antonio Rosmini contiene anche singolari valori stilistici, che cioè il filosofo e l'asceta non manca, in molte sue scritture, di raggiungere un notevole livello anche come « scrittore » italiano dell'Ottocento, ci viene fornita indirettamente dalla testimonianza di giudici ai quali dobbiamo inchinarci; quali Manzoni e Tommaseo. Si tratta di testimonianze troppo note, che non è il caso di tornare ad illustrare. Ma non si può a meno di rimanere colpiti dalla stima del Manzoni, giudice così schivo e restìo e cauto anche nei giudizi letterari. È vero che Manzoni, nella lettera a Don Pedro del Brasile, discrimina sottilmente fra i due termini, *scrittore* e *autore;* e richiesto di nominare uno scrittore italiano contemporaneo, cita un nome solo, quello di Antonio Rosmini, « non tanto come scrittore quanto come autore ».

Non dimentichiamo che Manzoni, insigne onore davvero, inviò le bozze dei *Promessi Sposi* a Rosmini, perché per primo le leggesse (« ...leggo in questi giorni il romanzo del Manzoni, che parmi una maraviglia... che cognizione dell'uman cuore! che verità! che bontà, la quale ovunque trabocca da un cuore ricolmo... »; *Lett.* del 26 novembre 1826). Manzoni aveva avvertito la profondità della mente e l'alto carattere di Rosmini, e davanti a lui la sua naturale diffidenza veniva meno.

Nel caso di Tommaseo siamo su di un piano diverso. I rapporti letterari con Tommaseo sono assai più stretti e concreti: fra i due uomini ci fu un vero e proprio scambio di stimoli, comunità di lavoro negli anni giovanili, continuo incrociarsi di giudizi e di sollecitazioni. Tommaseo chiamò Rosmini, fra l'altro, « egregio uomo e quasi colonna di luce sul suo cammino »; e sopportò da lui consigli e rabbuffi (meritati). Anzi, la sua poesia non può essere studiata se non in relazione con la visione filosofica rosminiana. Egli ebbe grande stima anche di Rosmini come scrittore: tanto che con tono esplicito e convinto afferma: « Io ardisco senza peritanza affermare che Rosmini scrive assai bene l'italiano... ».

Il Tommaseo, non solo fu moralmente e religiosamente legato al Rosmini come ad un'autorità inappellabile, ma risentì l'influenza di lui in tutta la sua opera letteraria. Cominciò proprio dagli anni

giovanili all'Università di Padova, quando i due amici studiavano Dante insieme, e progettavano un vasto lavoro di spoglio degli autori del Trecento, per curare su tale base una nuova edizione del vocabolario della Crusca. Rosmini anzi avviò tale lavoro di ricerca, e fin d'allora la sua linguistica normativa si definisce subito conservatrice, sulle tracce del padre Cesari.

Pensava anche ad una grande Enciclopedia Cristiana, da opporre in certo modo all'*Encyclopédie* di quei sensisti ed illuministi francesi ch'egli fieramente avversava. La sua vasta mente poteva veramente abbracciare tutti i problemi, di cui si rendeva acutamente consapevole, e che avrebbe voluto poter risolvere con la caratteristica magnanimità di chi ha una grande fede. E così era anche per il problema della lingua, per i fini della letteratura, per le relazioni tra scienza e fede. Aveva gusto e sensibilità per le arti, in particolare per la pittura; onde da giovinetto poteva esclamare, ingenuamente: « Se io avessi due o trecento vite, vorrei darne subito una alla pittura; mi piace strabocchevolmente quest'arte e mi pare d'essere, immaginando, un Raffaello ». Ma presto tali inclinazioni si esaurirono, represse nella mortificazione del suo rigoroso ascetismo, che unico rifletteva la sua vera natura ed il suo destino.

Tuttavia, anche il suo gusto letterario ed il ricorrente interesse per l'aspetto teoretico della critica, è documentato nelle sue opere. Meno manifesti e meno perspicui appaiono forse i suoi sparsi giudizi critici sui singoli autori, le sue informazioni culturali in genere, le sue intuizioni poetiche. Ma Rosmini parve talora tutto reprimere e rifiutare quello che poteva essere sospettato quasi come edonismo artistico e letterario. Ad un certo momento, il suo ascetismo sacerdotale predominò sopra tutto; specie al tempo d'intensa concentrazione spirituale che accompagna la fondazione dell'ordine religioso della *Carità* (1828). Ad un confratello scrive che « la poesia non può essere per noi che una frivolezza, la quale ci ricrei lo spirito affaticato e ce lo riabiliti ai suoi gravi doveri »; asserzione che può parere in contrasto con altre in cui si dichiara invece il valore religioso della letteratura (« le belle lettere sono un grandissimo mezzo per servire Iddio »). In realtà bisogna pensare che quando scrive ai confratelli in veste sacerdotale, per precisi scopi di formazione religiosa, il suo tono si fa estremamente teso, perentorio in formulazioni chiuse, così che diviene ascetico e precettistico. Ed è giusto e naturale che sia così. *Cupio dissolvi et esse cum Christo.* Ma è anche di questa seconda fase di alto sacerdozio l'acquisto di un mezzo espressivo alquanto più sciolto e familiare.

Nelle lettere degli ultimi anni, il dettato si fa più semplice e cor-

rente; e certo risente anche della maggiore socievolezza e comunicativa che veniva prendendo la prosa italiana. Si leggano molte lettere, specie nel 3° volume dell'*Epistolario ascetico* (pp. 190-1; 736-38; ecc.); notiamo in esse maggiore scioltezza e spontaneità d'espressione, una più limpida efficacia, un tono meno angoloso di quello delle opere giovanili: sulle quali c'è poco da dire, dal punto di vista stilistico.

Certi versi giovanili, composti scolasticamente secondo l'uso del tempo, non contano. I suoi trasporti per Dante e Petrarca (e Dante gli fu presente per tutta la vita) sono invece assai indicativi. Ci narra il Tommaseo, ricordando la vita universitaria a Padova:

« Un'altra sera il Rosmini, passando meco di faccia alla storica chiesa del Santo, si cavò di tasca un Petrarchino, sentendo il bisogno di versi, e di quei versi; e mi lesse del *Trionfo d'amore* il lungo tratto che enumera le angosce della passione ed i pericoli soavi dell'affetto. Leggeva col libricciolo e le mani sotto gli occhi, essendo già quasi buio ». Tommaseo continua poi, con la sua caratteristica inclinazione a trovar sempre da ridire su tutto e su tutti, a criticare la voce dell'amico Rosmini quando declamava versi: « Versi e prose leggeva il Rosmini non col suono naturale della sua voce, che aveva corde variate ed anche dal petto e dal cuore, ma in gola, lento, forte e cupo. La non era cantilena d'accademia o di pulpito, ma era pur cantilena e poco piacente. Segno e punizione di quei vezzi retorici presi dalle scuole, le quali c'inculcano che la parola scritta dev'essere tutt'altra cosa dalla parlata... » (1).

E Tommaseo insisteva su tali mende dovute, secondo lui, a difettosa educazione della scuola, ed anche della casta nobiliare alla quale Rosmini apparteneva. Ma si tratterà sempre di tratti esteriori, mentre sta più nell'intimo dell'animo suo totalmente ascetico, il movente dei suoi atteggiamenti anche letterari.

Certo, Tommaseo, con altra foga romantica, con altra sensibilità poetica e spregiudicatezza di comportamento, poteva raggiungere risultati stilistici ben più efficaci; e nella sua poesia, che così spesso sfiora la vera grandezza, riuscì perfino a dare forma poetica alle più ardue idee filosofiche rosminiane sulla teoria della conoscenza e sull'idea dell'essere.

Il prodotto più singolare della poesia metafisica di Tommaseo

---

(1) Si veda R. Ciampini, *Rosmini e Tommaseo* in *Convivium*, 5, 1937.
L'A. congettura che la lettera dalla quale questi brani sono tolti, sia del 1865, quando il Tommaseo scrisse altre tre lettere allo stesso corrispondente (Prof. P. Paganini): ma la lettera è senza data, e si trova tra le carte tommaseiane della Biblioteca Nazionale di Firenze.

d'origine rosminiana, mi sembra sia quella lirica composta nella piena maturità (1851) e intitolata *Il Possibile;* nella quale, con lampi di potente lirismo e con vigoria emotiva, riesce qua e là a realizzare l'espressione di quel *sensuous thought,* che è appunto il culmine attingibile della poesia metafisica. Poetizzare il concetto dell'essere discusso nel *Nuovo Saggio sull'Origine delle Idee,* potrebbe sembrare tentativo estraneo a qualsiasi espressione poetica; in realtà il Tommaseo supera l'antitesi con qualche lampo di successo poetico, anche se appunto si tratti di barbagli e non di luce continua:

Ond'è che un viso amico, un ciel sereno,
E il tempio, e la montagna, e quanta giace
Grave materia immota, entra volando
Nel mio pensiero, e ci diventa idea,
Più sottil d'armonia che all'aure olezzi,
O di luna candor ch'erri sull'acque,
E salda più che i poggi e il firmamento.

Si cita qualche verso a documentare lo stimolo poetico esercitato da certe indicazioni filosofiche rosminiane (che il Manzoni pure riprese nel dialogo dell'*Invenzione*) e che il Bonghi, lo Zanella, il Fogazzaro, lo Stoppani ed altri assimilarono in modi e forme diversi. Del resto, molti sono i frammenti lirici di Tommaseo stimolati dallo spirito rosminiano; e specialmente quelli, mi pare, composti a Corfù intorno al 1850-52, tutti densi di trascendentali premonizioni. Si ricordi che proprio Rosmini invocava per l'Italia una letteratura di pensiero, di vasti interessi morali e religiosi e d'influenza sociale, che Manzoni e Tommaseo ci diedero.

« ...nei progressi dell'umanità e della società giunge un tempo in cui alla vaghezza delle forme ciascuno brama vedere congiunte l'utilità e la grandezza morale della materia, al bello esteriore e quasi direi superficiale, un altro bello interiore e solido... Chi di voi miei signori, non s'accorge che questo tempo è già venuto anche per l'Italia?... una poesia, una letteratura di pure forme è divenuta impossibile, ché la letteratura e l'arte, produzione della società, ne rappresentano la condizione... » (1).

Ecco un monito ispirante, che tocca il problema centrale dell'estetica, mai pienamente risolto, e più che mai attuale oggigiorno.

Se Rosmini non reca vere innovazioni nella teoria estetica, egli accumula però una vasta mole di notazioni ed inoltre ammette una

(1) Dal discorso su *Comunismo e Socialismo.*

relativa indipendenza dell'arte, pur assoggettandola, come non poteva essere altrimenti, ad un supremo finalismo religioso e morale. Egli trattò con vasta analisi i problemi dell'estetica in varie opere e specie nel saggio sull'*Idillio*, giungendo a definire il « bello nel sensibile » come « l'ordine della verità ». Ma nota anche, con significativa intuizione, che: « soltanto alla perfezione del lavoro eseguito si giudica la valentia di un artista, non dalla perfezione dei suoi pensieri ».

Le idee estetiche rosminiane che tanto scambio di stimoli ebbero con quelle manzoniane, furono minutamente studiate da molti interpreti del suo pensiero; e non rientrano nel limitato ambito di queste note. Ma non possiamo non ricordare quei suoi *Frammenti di una grammatica filosofica* (1), che contengono notevoli osservazioni di grammatica storica e di psicologia del linguaggio (sull'uso dei pronomi personali, dei nomi propri e comuni ecc.). Tutto il volume è zeppo di notazioni, oltre che di teoria estetica, anche stilistiche e linguistiche (2).

Inoltre i suoi gusti letterari possono essere brevemente indicati; sui quali ci sarebbe molto da dire. I suoi interessi sono soprattutto classici e danteschi, come avvenne per il Vico; del quale anche in Rosmini si possono osservare certi richiami filologici e sociologici. Progettava una grande opera *Del bello universale della Divina Commedia;* ma scrisse solo il saggio *Sopra le idee politiche di Dante*, che è assai notevole. Condivide le idee di unità e di pace universale del *Monarchia*, trasferite in sintesi poetica nel *Paradiso*, che sarebbe la metropoli celeste dell'impero; idee che sono indicative della sua visione unitaria, che è di tutti i grandi. Egli cita molti passi danteschi, dove Dante flagella le divisioni ed i partiti, in nome di un'unità che doveva essere, innanzi tutto, nazionale. Ed anche sull'atteggiamento rosminiano di fronte alla nazione, nella vita politica del suo tempo, largo sarebbe il campo delle precisazioni; che sono state del resto ripetutamente fatte, ma che non sono ancora di dominio comune, chè anzi sono ignote anche a persone colte. La sua così dolorosa espe-

---

(1) Sono raccolti in un volume curato da Paolo Perez (*Letterature e arti belle*. Intra, 1873), dove troviamo « pensieri e dottrine trascelti dalle opere di A. R., in servigio della letteratura e delle arti belle ».

(2) Per le idee estetiche di R. ed in genere per le sue teorie di critica letteraria, si veda: Corinna Gavazzi, *Il pensiero critico letterario di A. R.*, Lodi, « Rivista rosminiana », 1909; e Giuseppe Bozzetti, *A. R. nell'aspetto estetico e letterario*, Roma, 1909. In quest'ultima opera l'argomento è largamente trattato. Importante la posizione di R. di fronte alla necessità dell'artista, figura rappresentativa del tempo in cui vive, di « adattarsi ai suoi tempi e riprodurre la società in cui vive, se non vuol rinunciare all'arte » (Cfr. Bozzetti, *Op. cit.*, pp. 143-45).

rienza politica nei contatti col Pontefice Pio IX (e con il Cardinale Antonelli) risultò in un'altra penosa sconfitta per la nazione italiana; una di quelle sconfitte pesanti, delle quali è piena la nostra storia, che sembra così spesso « sbagliata ».

L'interesse di Rosmini alla politica, alla vita dello stato, non avrebbe del resto bisogno di essere ricordata; come pure non vale discutere il suo sentimento nazionale, sia pure in senso tutto teocratico, sovrannaturale ed universalistico, ma però non estraneo al pratico, come fra l'altro dimostra appunto la sua fallita ma generosa missione a Roma nel 1848-49. A tal proposito si disse che « Rosmini sentì di essere uno di questi (scrittori) che dovevano apparecchiare la nuova Italia. Egli aveva altissima stima della mentalità italiana; ma doveva con dolore chiamare dormiente ancora la sua nazione ». In realtà tutta l'enorme e quasi eccessiva sua operosità intellettuale era anche rivolta a fini pratici di alto spiritualismo; per promuovere cioè la religione in tutti i suoi aspetti, o per indagare i problemi della società, i difetti della vita pubblica, le varie istituzioni, in vista di un progresso politico e civile e culturale, che non dissentisse da quello religioso.

Un vero interesse unitario dirige Rosmini nello studio linguistico del *De vulgari eloquentia;* che giustamente gli serve per illuminare la potente spiritualità unificante di Dante. Dopo aver raccolte con cura le allusioni linguistiche contenute nella *Commedia*, egli osserva che Dante mira ad unificare la lingua contro lo sfrenato frammentarismo degli Italiani. « ...il libro *De vulgari eloquentia* è fatto sullo stesso sistema, perché ivi, spiantando tutti i dialetti dell'Italia vuol fare tutti eguali, e non vuole che una città vanti la sua lingua sopra quella dell'altre, e così esser tutte le città in continua gara e porsi l'una sopra l'altra ed ambir di dominare; ma fatte tutte eguali, egli vuole che tutti i nobili Italiani amando l'Italia tutta, e non solo il proprio paese, usino anche un parlare universale e nobile... » (1).

Tale concetto di unità, così importante, sta alla base di tutte le sue vedute culturali e sociali. Negli scritti sull'*Essenza della società civile* insiste sulla necessità di una giustizia e di una legislazione

---

(1) Si veda il volume *Letteratura e arti belle di A. R.*, Intra, 1873, pp. 266-67. In tale volume viene delineata una succinta storia delle idee estetiche, e viene trattata con minutezza filologica la questione della lingua in Italia. Vi si fanno notazioni notevoli sullo stile, che dovrebbe possedere « proprietà e varietà, freschezza e ingenuità, distinzione e aggiustatezza ». Rosmini approva lo studio delle lingue straniere, ma purché non snaturi l'indole della lingua nostra « secandole i nervi e le maschili giunture », pagina 87 e seg.

unitaria; e precisa: « L'uniformità del pensar nazionale circa le leggi della sociale giustizia: ecco la forza irresistibile che mette la giustizia in trono. Datemi un popolo pienamente istruito circa le giuste massime sociali, tutto uniforme nei suoi giudizi circa quello che la giustizia prescrive così alla società domestica come alla civile; ed oh! quale spettacolo, mio Dio! Che maestà di questo popolo! Che sicurezza! egli è re, è leone tranquillo che posa... » (*Op. cit.*, p. 813).

Sono osservazioni notevoli nel concetto ed anche incisivamente espresse in una prosa che persuade. Come in quest'altro passo, sopra il tema affine della concordia nazionale, sempre attualissimo: (1)... « Mi sta altamente fitto nell'animo, che dove si mettesse fra gli Italiani vera concordia, stima reciproca, interesse di scambievoli lavori, e di proposito si prendessero a trattare le grandi questioni che interessano la Religione e l'umanità collettivamente, e quasi direi nazionalmente, si vedrebbe ben presto sorgere da tali discussioni una dottrina imponente e di una dignità forse nuova, d'un vantaggio all'umanità incalcolabile. Cotale stima ho io delle menti italiane! capaci, per mio avviso, di tutta la celebrità e chiarezza francese, di tutta l'esattezza e solidità inglese, e di tutta la profondità tedesca; ma oltreacciò dotate di una nobile pacatezza tutta loro propria... »; e quindi aggiunge: « ...troppe cause mettono finora impedimento a quella unione che sola ingigantisce gli ingegni individuali, i quali, finché stanno isolati e solitari sono necessariamente fiacchi ed hanno una potenza chiusa ed invisibile: *paulum distat inertiae celata virtus*... E quando considero che la Provvidenza ha collocato in questa nazione il magistero supremo del Cristianesimo, non posso non credere che ad essi siano servati i più grandi destini anche per quello che spetta alla diffusione delle umane dottrine; giacché queste non possono crescere, per mio avviso, con istabilità e perfezione e con vera utilità del genere umano, se non dalla radice divina del Vangelo ».

Non possiamo continuare ad esemplificare. Ci sembra che questi brani del 1831 siano notevoli. Se Rosmini avesse sempre scritto con questa scioltezza la distinzione fra scrittore ed autore non avrebbe ragion d'essere. Si tratta di un dettato puntuale e netto, sostenuto da un piglio vigoroso e spontaneo, ravvivato da fine discriminazione lessicale, con efficaci effetti attenuativi (*quasi direi... forse... per mio avviso...*). Questa è viva prosa italiana; che tuttavia non si sostiene a lungo, poiché, in genere, dopo alcuni periodi limpidi essa

(1) Cfr. *Epistolario ascetico*, Roma, 1911, Vol. I, p. 401 (lettera a Michele Parma, del 1° gennaio 1831).

per lo più ricade, quasi per un sovraccarico di coscienza razionale, nel troppo analitico e nel prolisso.

Passando al lessico, si notano dovunque nella sua prosa persistenze arcaiche e pedantesche che appesantiscono il dettato. Parole ricorrenti di continuo, come *laonde, eziandio, conciossiacchè, cotale, avvegnachè;* ovvero *conghiettura, servare* (per conservare), *assudditare* (per assoggettare), *sozi* per soci e così via, finiscono con l'affaticare il lettore; periodare troppo involuto, spesso, ed una eccessiva cura di un ordine puramente geometrico, senza vigore e senza mordente, distolgono dalla lettura continuata. L'uso francese del soggetto nei verbi impersonali, dà un senso di noia; *egli pare, egli basterà che, egli è chiaro.* Certi vocaboli, più che essere ricercati, sembrano pedanteschi: *collustra* (per illustra?), *lisciardiera, compaginamento, scerre* (per scegliere), ecc. Il pronome personale in suffisso — malanno del tempo — pesa come piombo: *farallo, comprenderassi, direbbonsi,* ecc.

La prosa giovanile è in genere più artificiosa di quella degli anni maturi: la prima pecca di maggiori strettoie accademiche, di preziosismi lessicali e sintattici, mentre la seconda è più libera, più umana, si direbbe, ed anche più sofferta. E se il grand'uomo, che aveva infatti tanto sofferto, e che aveva così profondamente indagato le operazioni della mente umana, le vicende della storia, e gli abissi della psiche, si fosse abbandonato ad una maggiore familiarità di espressione, almeno quando parlava alla gente comune, i risultati sarebbero stati assai diversi. Avvenne di lui ciò che accadde di molti umanisti, che se avessero voluto scrivere in efficace volgare, « largo e chiaroso » (come diceva San Bernardino) avrebbero ottenuto ben altre risonanze ed avrebbero educato anche larghi ceti di popolo, che invece rimasero sordi ed assenti ed ostili spesso ad una cultura nazionale che essi non potevano, neppur linguisticamente, capire.

* * *

Forse il suo pensiero trovava più spontanea e netta effusione, meno preoccupata formulazione nella parola viva, nel discorso improvvisato: come si può arguire dalle moltissime testimonianze. Basti ricordare i dialoghi riportati da Ruggero Bonghi nelle *Stresiane,* ed i numerosi colloqui riferiti con il Tommaseo e col Manzoni, il quale nel dialogo *Dell'Invenzione* fece tesoro degli insegnamenti filosofici rosminiani e degli stimoli ricevuti da lui.

Nello scrivere, che dovette occupare tanta parte del suo tempo prezioso (si pensi alla mole del suo lavoro scritto, ai tredici volumi

di lettere) anche Rosmini fu dominato dalle preoccupazioni puriste e trecentiste, da quell'uggioso formalismo classicista dal quale così pochi riuscirono a liberarsi. Egli spesso dettava ad un segretario le sue scritture, che poi rivedeva con estrema cura, correggendone infine le bozze. C'era, in tutto quanto intraprendeva, una estrema consapevolezza, ed una certa dura sicurezza nella eccellenza della propria missione, anche come scrittore. Nota il Mazzoni, che manca nelle sue scritture la commossa fantasia, la simpatia aperta e spontanea, senza di che non c'è arte, e quello che più conta non c'è nemmeno persuasione. Conclude Mazzoni: « V'è a lungo andare del secco o del mal cementato; oppure v'è, sia pure spontaneo, dell'accademismo sacro » (p. 1074). Aggiungerei che più che di accademismo si tratta, forse, in molti casi di cauta sostenutezza, di precettistica monotonia, di un eccessivo controllo; si ha quasi l'impressione che lo scrittore non si decida a dir tutto, non si apra intieramente, e si attardi in digressioni analitiche che finiscono con l'arenarsi senza prender lo abbrivio, in una poco efficace stagnante prolissità.

* * *

Queste ed altre simili osservazioni si potrebbero del resto fare per lo stile della maggior parte dei dotti e pensatori e scienziati italiani; che hanno poco curato la « comunicativa », l'espansività letteraria verso forme di simpatia sociale e di contatto con la vita; chiudendosi nel dotto latino o nel pedantesco italiano. Discorso grave, codesto: poiché anche qui si tratta di povertà di linguaggio, perché manca il pubblico dove non c'è omogeneità nazionale, un diffuso senso della comunità; onde, anche nello scrivere, ciascuno in fondo si chiude in sé, si isola, ed in certo modo pare scriva per proprio conto, senza quasi intendere la necessità della viva retorica della persuasione.

Non che il grande Roveretano mancasse di gusto e di sensibilità per le espressioni rivelatrici della letteratura: anzi abbiamo già additati alcuni esempi di tale suo vivo interesse. Egli stesso, s'è detto, scriveva che « sappiate che le belle lettere sono un grandissimo mezzo per servire Iddio... E veramente come senza eloquenza si potrà annunziare il Vangelo? ». Inoltre, pensava che poesia e scienza dovessero combattere per il bene della specie umana; ed il suo sforzo critico per stabilire una stretta alleanza tra scienze e lettere, contro l'atteggiamento prevalente (si pensi a Coleridge, a Macaulay, a Rénan, eccetera) è pieno di viva partecipazione ad una problematica allora assai sentita.

Possedeva idee ben definite sulle principali questioni letterarie ed estetiche: avversava il romanticismo germanico, ma distingueva da esso quello italiano del suo Manzoni, che avrebbe voluto chiamare « storico-cristiano »; ed in realtà la troppo conclamata antitesi di classico e romantico egli giustamente tendeva a risolvere in una sintesi di due momenti diversi dello spirito. Nel *Galateo dei letterati* (1828), che anche Pio VIII aveva ammirato, prende posizione contro le aberrazioni della polemica letteraria; ma forse usando qui una eccessiva animosità, in nome di una gentilezza che dovrebbe accompagnare la ricerca della verità. « Una opericciola sto ora scrivendo per mio diletto, un po' ridicola... » scrive in una lettera (a V. Fontana, 26 aprile 1828); ma in realtà si tratta di una vera aspra filippica contro l'inciviltà dei letterati nei loro rapporti personali e nelle loro polemiche, e diretta in special modo contro Melchiorre Gioia: « Non si vuol già credere che i letterati che scrivono Galatei per gli altri uomini, ne osservino, in trattando fra loro, scrupolosamente le leggi. La sola maniera rozza e villana, onde bene spesso agitano le loro questioni, dimostra manifestamente il contrario ». È un vero peccato che questa operetta, che avrebbe potuto essere un gioiello di satira letteraria, s'appesantisca invece e si ottunda nella faraginosa prolissità di verbose digressioni diluite e senza viva aderenza alla realtà della vita.

Nell'opuscolo *Della Speranza*, polemizza contro il pessimismo pagano di Ugo Foscolo; e dice che il carme dei *Sepolcri* « ...esanime per la sostanza, sol per la forma vive e vivrà ». Esprime giudizi severi sul Metastasio, mostra conoscenze dirette di Lamartine (che cita con ammirazione), di Hugo, di Byron, che in massima disapprova. Di Paolo Segneri fa giudizio severissimo. La sua passione di giustizia in terra (ogni questione politica si risolve in una questione di giustizia), ed il suo ascetico annientamento in Dio, non gli tolgono tuttavia la sensibilità per il problema umano dell'arte, ma glielo fanno collocare su un secondo piano. Contro Goethe, definisce Faust « un piccolo titano del secolo 18° ». Ammira invece il Prati, perché gli pare che in lui poesia e scienza armonizzino, intese al bene supremo della specie umana. Le scarse allusioni a Shakespeare sono pertinentissime; di Leopardi disapprova, si intende, la filosofia, ma si capisce che ne ammirava, senza volerlo dire, i versi, che dichiarava « elegantissimi ».

In altra lingua, nella prosa omogenea di una cultura tanto più viva e circolante, Henry Newman, che per certi lati d'intellettuale sublimità non poco assomiglia al Rosmini, riuscì ad esprimere tutto il suo mondo ideale con lucido vigore, ed ebbe immensa influenza tra i colti del suo tempo, e divenne un classico ancor oggi vivissimo,

della letteratura inglese. Ma dove non c'è sentimento di una comunità nazionale fortemente sentito, la lingua e la letteratura come espressioni e veicoli di civiltà, languiscono; e la cultura tende a diventare una « cultura di traduzioni », riflessa da altre lingue. Rosmini ammirava la chiarezza della lingua francese, ammetteva il primato del fiorentino, « per quel sapore sincero e tutto soave » degli scrittori toscani; ed invocava una letteratura, anzi una cultura « chiara » di cui tutti potessero giovarsi. « Un pregio sublime è quella popolarità che ha per iscopo d'istruire il popolo, cioè di far passare nelle menti popolari delle idee giuste delle cose e soprattutto ben determinate ». Idee giustissime ed attuali anche queste, da ricordare.

In Rosmini, solo raramente, in mezzo ad un'arida analisi di dati logici, si apre una breve digressione poetica; nel senso che in essa la prosa si anima di parole lucenti, di aggettivi vigorosi, di qualche immagine animante. Rari sono in genere i traslati e le figure, ma talune metafore ricorrono talvolta su toni particolari, come quelle, assai frequenti, che si riferiscono al mare, alle navi, alla navigazione. « La Chiesa... gran vascello in lunga e difficile navigazione... dopo racconciata la nave che non può perire, affrontar deve ancora altri mari, altri venti, altre procelle »; « il gran naviglio sciolga nuovamente dalle sue rive e spieghi le vele...; forse che in certe nazioni si sarebbe salvato il Cattolicismo dal suo naufragio, sgravandolo a tempo dalle ricchezze mal usate... » ed anche metafore riferentisi alle malattie ed alle cure: « il pargoletto che piange e incollerisce contro il chirurgo che mette il ferro nelle piaghe della sua madre... ». Sembra di poter notare che la più parte dei suoi tropi verta sul motivo della *nave*, del *naufragio*, ovvero su quello delle *malattie* e del *bene* o *male corporeo;* ma non ne mancano altri talora non scevri di secentismo. « I segni sensibili si possono dire le gambe del pensiero, e la similitudine è fors'anco più esatta chiamandoli le stampelle o i trampoli... ».

Nella lode dell'uomo, che in parte vogliamo citare, sembra quasi di riconoscere certi celebri testi del Rinascimento, o addirittura un tono lirico come quello del famoso panegirico di Amleto, sullo stesso tema: « ...in mezzo a questo sterminato universo che lo circonda, dov'egli non è che un punto; in mezzo a mille forze, a mille esseri potenti e sordi, ch'egli vede aggirarsegli intorno, e di cui ignora le infrangibili leggi: cioè in mezzo agli astri innumerabili del cielo e agli abissi profondi della terra, tra questi flutti immensi dell'oceano che sembrano minacciare i continenti, tra gli uragani possenti a schiantare intere le selve, tra i fuochi che incendiano le città, tra questa invisibile e misteriosa sostanza elettrica, al cui istantaneo squi-

librio l'orbe intiero sembra traballar su suoi cardini... » (1). Si ha qui un momento di abbandono, senza pensare ad uno sforzo precettistico per un pubblico ostile. Egli quasi presentiva, forse, di non poter parlare ad un pubblico pronto a capire. Come acutamente notò il De Sanctis, « al Rosmini mancò il popolo in cui applicare le sue idee »; onde spesso non riuscì, quello che riuscì invece al Manzoni attraverso il magistero di un'arte stupenda, ad esprimere sempre con forza persuasiva le sue idee di interiore rinnovazione religiosa, morale, nazionale. Non gli riuscì pienamente, anche per l'eccessiva vigilanza del suo stile, per la troppo guardinga cautela del suo discorso, che ne attenuarono l'eloquenza e la viva efficacia.

Abbiamo nominato il De Sanctis: ed al solito, l'analisi desanctisiana è, non solo letterariamente, assai penetrante; anche se limitata a pochi testi rosminiani, anzi quasi totalmente al trattato *Le cinque piaghe della Chiesa*, del quale De Sanctis espone il contenuto così vivo e generoso. Molte idee presentate in tale opera sono ormai divenute di dominio comune e sono state realizzate; e non è qui il luogo di esaminarle, a meno che non rientrino nell'ambito del nostro tema linguistico. È questo il caso della difesa dell'uso della lingua italiana (e non solo del latino che il popolo non ha mai capito) nella pratica rituale della Chiesa, la quale è appunto comunione di tutti i fedeli intorno alle gerarchie del clero; e dovrebbe superare « il muro di separazione » del latino, incomprensibile ai più. Il desiderio di rendere accessibili a tutti le parole del culto è oggi diventato realtà in quasi tutte le comunità cattoliche delle varie nazioni, e recenti disposizioni delle supreme autorità l'hanno reso attuale anche da noi. Alcune delle pagine più vive, meglio costruite sintatticamente, più spontanee per freschezza e brevità di fraseggiare, sono appunto quelle contenute nell'opera *Le cinque piaghe*, ed in particolare nella prima parte, dove si tratta appunto della questione della maggiore comunicabilità che una lingua compresa da tutti può avere nell'esercizio del culto.

Già Guido Mazzoni aveva osservato che tale celebre trattato « è anche letterariamente uno dei più cospicui lavori del Rosmini ». Si potrebbe dire che è il più vivo stilisticamente, il più eloquente; mentre passi bellissimi si trovano sparsi anche nelle lettere, che formano di per se stesse un'opera poderosa, e vera sublimità di stile sacro si spiega nella prosa del discorso sulla *Carità*. Del resto, in quasi tutte le opere si possono spigolare brani di viva prosa, venature azzurre in cinerei macigni.

---

(1) Cfr. *Teodicea*.

Le lezioni del De Sanctis tenute nel 1872-74 sulla « Scuola manzoniana », danno notevole parte a Rosmini anche come scrittore e forza culturale del mezzo Ottocento; e la stima che se ne fa è grande, anche se il giudizio sul valore della sua prosa non manca di riserve, specie per certe aridità, poiché « alla freddezza della sua natura si aggiunge una freddezza calcolata ». C'è piuttosto da stupirsi che tale pur stimolante indicazione critica di De Sanctis, non si sia poi ripercossa nella storiografia letteraria susseguente.

* * *

La conclusione alla quale si potrebbe giungere, dopo quanto s'è detto, quale potrebbe essere? Mi pare che non occorrano altre parole. Come scrittore, Rosmini è assai ineguale, ma scrittore egli è. Appare mortificato per lo più da una frequente tendenza alla prolissità e dalla eccessiva consapevolezza di una vigilanza e di un controllo formale che indurisce il dettato e raggela gli sgorganti ruscelli della spontaneità. Ma non raramente la sintesi luminosa di una grande mente e di un nobile cuore si attua in una più abbandonata espressione, che diviene allora assai viva ed efficace. Si hanno quindi vivissimi squarci di prosa limpida e fresca, tra le più degne del nostro grande Ottocento. Si dovrebbe dunque dire che pochi scrittori sono, più di lui, scrittori da antologia, che debbono essere sfrondati da un eccesso di scrittura, da una sovrabbondanza di digressioni analitiche che li disperde e li diluisce. Ma è un po' doloroso pensare che proprio Rosmini non amava le antologie, e che raccomandava — per una quasi eccessiva serietà d'impostazione critica — la lettura della totalità delle opere che sono naturalmente inscindibili. Eppure, proprio per lui, a noi pare che l'antologia sia il correttivo necessario, più opportuno e più produttivo di buoni risultati, se si vuol renderlo agevole, leggibile e non solo confinato agli intatti scaffali delle biblioteche. Nella civiltà italiana dell'Ottocento, una tale antologia non dovrebbe mancare; ed è da ritenere che, una volta entrati nella selva della prosa rosminiana, si troveranno sentieri, approcci e punti di vista non prima sospettati e molto istruttivi.

PIERO REBORA

PRIMO DOPOGUERRA ROMANO
(1919 e oltre)

Il primo che conobbi del cosiddetto gruppo « romano », dal quale dovevano uscire i fondatori della *Ronda* (a volte chiamato così perché i componenti di esso per la più parte stavano a Roma), fu Emilio Cecchi. Un riacutizzarsi di una vecchia malattia mi aveva fatto rimandare dal fronte, e prestai servizio per qualche tempo al Comando di Corpo d'Armata di Firenze, dove anche Cecchi aveva un incarico provvisorio.

Un punto d'incontro con Cecchi fu la letteratura inglese, di cui io ero amatore ed egli l'esperto che tutti sanno. Fu lui, ricordo, a farmi leggere *Nei mari del Sud* che io, pure ammirando assai lo Stevenson, non conoscevo. Nei momenti di libertà s'andava in su e in giù per i corridoi del palazzo di Piazza San Marco, e dobbiamo avervi fatto dei chilometri. Questi colloqui mi furono di grande aiuto nella fase in cui mi trovavo, specialmente grazie a quel dono di Cecchi, non raro nei fiorentini, anche sommi, delle vocazioni più diverse, di sceverare a occhio il buono dallo scadente, comunque truccato: che è come una sublimazione di antiche virtù mercantili. In lui era poi rafforzato da quel suo equilibrio inalterabile.

Un giorno capitò di passaggio Vincenzo Cardarelli. I rapporti fra il gruppo romano e quello fiorentino mancavano, a dir poco, di cordialità. Pochi anni prima gli uni e gli altri si erano trovati a collaborare insieme alla *Voce* di Prezzolini. Più tardi vi era stata a Roma una rassegna, *Lirica*, gli intenti della quale erano già ben lontani da quelli perseguiti a Firenze. Le strade dovevano poi continuare a divergere.

In Cardarelli mi colpì il tono spesso perentorio, e più ancora, che egli non lo assumesse mai gratuitamente: si sentiva ben chiara una lunga preparazione. Ancor oggi mi domando che cosa lo indusse a chiamarmi tra i fondatori della *Ronda*. La mia provenienza da *Lacerba* era il contrario di una raccomandazione ai suoi occhi; né vedo come il pochissimo che io avevo scritto allora potesse consigliargli questo straordinario atto di fiducia, al quale, se oggi guardo indie-

tro nel corso degli anni, temo d'aver corrisposto soprattutto in via negativa.

A conoscere i « romani » per chi aveva frequentato l'ambiente di *Lacerba*, la prima impressione era di trovarsi dopo un periodo di vita goliardica tra uomini fatti. Non che mancasse il buon umore. Credo che tra i futuri redattori della *Ronda* ci fossero alcuni degli uomini più mordaci e spiritosi dell'Italia letteraria d'allora. Ma i lazzi non vi avevano corso. Uno dei pochi tratti che persone così diverse avevano in comune era appunto quella maturità, indipendente dagli anni, e come aspetto particolare di essa, un abito radicato di scherzare coi fanti lasciando stare i santi.

Di questi tempi io conosco della vita letteraria italiana sì e no quel tanto che si può sapere dell'aldilà facendo ballare i tavolini. Non ho dunque un'idea esatta di quale sia la posizione di Vincenzo Cardarelli presso le generazioni venute dopo la nostra. Voglio sperare che egli abbia il riconoscimento che gli è dovuto per aver creato un chiaro sistema di punti fermi nella confusione. Aveva una cosa da dire, e l'ha detta. Chi s'immagina che ciò sia frequente, ha poca pratica del mondo delle lettere.

Gli ultimi libri suoi che ho visto sono *Villa Tarantola* e *Il viaggiatore insocievole*. Trovo che la sua prosa, nelle cose più e nelle meno importanti, mantiene quella perfezione disadorna per cui accostate ad essa tante altre appaiono sciatte o bravurose. Ma, a idea mia, l'apporto principale della sua poesia e di certe pagine in prosa fu l'avere ridato alle lettere nostre quella dimensione del sospetto e dell'inquietudine che da molto tempo vi mancava. È curioso osservare per contrasto la semplice e quasi ingenua prospettiva di un Panzini, stato nostro contemporaneo e che era pure così nevrastenico e così apprensivo. Come Cardarelli avvertiva nella sua introduzione alla *Ronda*, il suo classicismo è metaforico e a doppio fondo.

Egli aveva allora, e non so se conservi, un tratto che basta a spiegare la sua straordinaria attitudine a crearsi dei nemici. Stando con lui, eravate sempre certi di sentire dalle sue labbra quello che egli pensava di voi. È cosa che pochi sopportano, e anche questi pochi non sempre. Alla sua scarsa indulgenza verso gli altri fa però riscontro, malgrado le apparenze e gli atteggiamenti in contrario, la crudeltà che egli nell'intrinseco ha sempre usato verso se stesso. Ho narrato altrove (1) come ci trovammo a sormontare insieme l'epide-

(1) *Di noi superstiti. Il Perdigiorno*, Bologna 1928.

mia di febbre spagnuola. Ma quante notti in quegli anni abbiamo passeggiato fino alle ore piccole i selciati di Roma! Ci fu un periodo che egli mi portava sovente a sentire una compagnia napoletana diretta da un figlio o da un nipote dello Scarpetta famoso, in un teatro abbastanza eccentrico di cui non ricordo il nome. Dopo questo o qualche altro spettacolo egli, col timore d'esser lasciato solo che è proprio di chi patisce l'insonnia, dispiegava al compagno, pur di trattenerlo un'altra mezz'ora, tutte le risorse che hanno reso celebre la sua conversazione. Erano forse i momenti del Cardarelli più affascinante e più vicino.

Una delle sue facoltà è di leggere in maniera ammirevole, tanto che certi testi saputi a memoria era come se uno li sentisse la prima volta. Eravamo una sera in casa di Armando Spadini (come pittore e come amico sempre meno dimenticabile col passare del tempo), casa che fu la sede più vera della *Ronda*, e Cardarelli ci stava leggendo il canto IV dell'*Inferno*. Nel punto che segue all'incontro di Dante e Virgilio con Omero, Orazio e Lucano, e dopo la terzina che dice:

> Così andammo infino alla lumera
> parlando cose che il tacere è bello
> sì com'era il parlar colà dov'era,

il lettore s'interruppe e fece: « Di che cosa avranno parlato? ». Dopo un attimo di riflessione soggiunse: « Di metrica ». Credo sia la chiosa alla *Commedia* più persuasiva ch'io abbia mai sentito.

Un'altra volta, nel primo ufficio della *Ronda* accanto al monumento di Vittorio Emanuele, uno di noi s'avvicinò a Cardarelli che stava correggendo delle bozze.

— C'è qui il tale.

— Mandalo via! Non voglio vederlo né ora né mai.

— Ma se sei tu che m'hai detto d'invitarlo a collaborare.

— Ma me ne sono anche pentito (in un tono di cruccio che non è possibile rendere); mi vuoi forse togliere il diritto al pentimento?

Quel dopoguerra portò nella vita di Roma delle alterazioni singolari. Certuni, come succede ogni tanto, furono presi dalla fatale euforia che coglie il vincitore immaginario d'una quaterna secca. Sciala i risparmi per convitare tutti in trattoria, si rompono le stoviglie, le masserizie son regalate ai vicini o buttate dalla finestra, eppoi scopre che per una cifra sbagliata o qualche altra diavoleria la vincita non esiste.

Il personaggio favoloso del momento era un tale Pogliani, amministratore delegato della Banca di Sconto, del quale si diceva che aves-

se per amanti tutte le più belle donne di Roma, che i suoi pranzi fossero serviti in vasellame d'oro, con le altre storie che si ripetono in queste occasioni.

Durante i due ministeri Nitti del 1919 e del 1920 occorsero strane mutazioni nelle consuetudini burocratiche. Le modeste bustarelle che usava passare a questo o quel funzionario perché desse una spinta a una pratica, furono surrogate dal sistema delle cointeressenze, cioè bisognava associare il burocrate con un tanto per cento sugli utili. Le pratiche incominciarono a filare come macchine da corsa, e i vecchi *habitués* delle anticamere ministeriali scotevano il capo.

In acque ancora mosse per la guerra recente nuotavano i profittatori, i cosiddetti pescicani; ma in numero assai maggiore i pescicani aspiranti, il pesciame minuto, la roba da frittura. A chiedere a qualcuno non visto da tempo cosa facesse, una su due vi rispondeva: « Compro e vendo ». Vale a dire che era dei mille intermediari a caccia d'una provvigione, pronti a ficcarsi nei traffici più eteròcliti: un sommergibile in disarmo oggi, domani un lotto di manichi da badile, doman l'altro (non invento nulla) cento vagoni di polvere insetticida, o una grossa partita di scarpe militari, tutte del piede sinistro, proprietà al momento del governo siamese.

Tutti hanno sentito parlare delle famose beltà di quel tempo, attrici di teatro, artiste del varietà, dive dell'arte muta, com'era allora chiamata. Era un clima che favoriva il moltiplicarsi delle donne fatali, le quali crebbero al punto da ostacolare la circolazione.

Alle prime di Pirandello, o che il suo teatro anticipasse sul gusto corrente, o che questo ritardasse su quello, le mascelle si sgangheravano per gli sbadigli.

Questi discorsi valgono naturalmente per una sola delle tante Rome che coesistono in ogni momento sui sette colli, e per la più effimera. Una Roma più durabile esprimeva il proprio giudizio per bocca del grande Petrolini.

D'altro canto, ad onta delle pacchianerie o insieme con esse, tra Quirinale e Vaticano tirava per la prima volta l'aria delle grandi capitali europee.

Sorse un nuovo quotidiano, *Il Tempo*, ad opera di Filippo Naldi, con la terza pagina più brillante che si fosse vista dopo il *Fanfulla*, diretta da Giovanni Papini. Cardarelli vi teneva la critica drammatica, Bruno Barilli quella musicale, e vi collaboravano scrittori scelti tra i più vivi e promettenti.

Il Naldi era insieme con altri due emiliani, Nello Quilici e Mario Missiroli, uno dei tre giovani direttori di giornale che promettevano di arrivare col tempo al sommo della loro professione. Naldi

era un uomo dalla faccia di gatto, il quale turbinava in un par di basette rossigne, cappelluccio verde e giacca a falde svolazzanti, preciso giocoliere finanziario appena uscito da una commedia francese senza nemmeno struccarsi.

Per ragioni che non ho mai ben capito, il *Tempo* era una specie di *maëlstrom* della politica romana. I locali, che erano in Piazza Montecitorio, durante alcuni giorni furono presidiati da un manipolo di arditi, per difenderli da non so che fazione ostile, o forse dai creditori. Costoro nell'andarsene lasciarono simbolicamente negli elegantissimi divani di velluto della redazione certe cimici il cui ceppo risultò indistruttibile.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto:

nel 1921, proprio sotto capodanno, la Banca di Sconto chiese la dilazione dei pagamenti, facendo traballare altri grossi istituti. Il favoleggiato Pogliani sprofondò. Tutte le cambiali del dopoguerra andarono in protesto, e dietro ogni uscio c'era un ufficiale giudiziario con un ordine di pignoramento.

Erano gli anni in cui usciva la *Ronda*, ma sono ben pochi gli effetti di quell'atmosfera che vi si potrebbero rinvenire — qui e là, tutt'al più, una cresciuta astringenza. Ma della *Ronda* s'è scritto tanto che non è il caso io mi ci attardi qui. Solo rammenterò che allora molti dal di fuori la credevano una consorteria, una società di mutuo incensamento, mentre la realtà era ben diversa: le congratulazioni vi correvano scarsissime. Poca, o nessuna, collaborazione redazionale. Di decisioni collegiali della redazione ne ho presente una sola, di cui si leggerà più avanti. Un giorno ci si trovò con Cardarelli a Bologna nella bella casa dei Bacchelli in via Arienti, e ci divertimmo a mettere insieme in tre qualche pagina di « Incontri e scontri ». E capitava che Cardarelli, consegnandomi un libro giunto in redazione, e scostando verticalmente indice e pollice per una diecina di centimetri, mi dicesse: « Vorrei tu mi facessi un pezzetto così », aggiungendo magari « come quelli del supplemento letterario del *Times* ».

Il problema che, tolti i primissimi tempi, non cessò d'incombere fu quello di alimentare regolarmente quei fascicoli che non si potevano riempire a caso, e neanche con criteri approssimativi. Cecchi e Baldini avevano da badare anzitutto ai loro impegni giornalistici, soddisfacendo ai quali erano stati tra i principali creatori di un genere letterario, l'elzeviro di terza pagina: le loro disponibilità erano limitate. Barilli doveva anch'egli serbare per prima cosa al suo giornale i saggi di quella abbagliante scrittura neo-barocca di cui fu l'inventore, e che molti anni dopo doveva far la fortuna d'altri. Di

Saffi in tutta la *Ronda* non comparvero che uno o due scritti, ma egli aveva il suo bel da fare nelle mansioni di segretario di redazione, che di fatto disimpegnava, e nell'esercitarvi le sue notevoli attitudini diplomatiche. Cardarelli contribuì, in una forma o nell'altra, un numero ragguardevole di pagine, ma aveva i suoi lunghi silenzi e non era di per sé particolarmente copioso (1). L'unico scrittore di getto ricco e abbondante tra noi era Riccardo Bacchelli, e la copia felice della sua vena doveva poi avere parte nel condurlo a quell'ampia fama congiunta ad un'altra qualità letteraria che da noi sembra appannaggio d'almeno un rappresentante per ogni generazione. Più d'un numero si mise in moto caricato sulle sue solide spalle.

Tale difficoltà di apporti puntuali da parte dei redattori originari si fece sentire ogni tanto anche dopo che la cerchia dei collaboratori fu allargata, il che avvenne presto, includendo nomi tra i migliori. Ma vi era tra quei primi, pur senza nessuna intesa, a dispetto anzi della diversità di temperamenti e nature e anche malgrado i contrasti, una sorte di concertato spontaneo, essenziale al carattere della rivista, al quale i sopraggiunti, per eccellenti che fossero, non potevano supplire.

Un ultimo ricordo, per finalino. Una sera, nell'ufficio di Piazza Venezia, stavamo per andarcene, già col cappello in capo, allorché Cardarelli ci fermò: « Vi prego d'aspettare un momento solo, e di sentire queste cose mandate da *** », e nominò un collaboratore occasionale. Formammo, in piedi, un piccolo cerchio intorno a lui, che prese a leggere da un mazzetto di cartelle. Fu chiaro fin dalle primissime che il dubbio il quale lo aveva indotto a chiedere il nostro parere era più che fondato; e avevamo fretta d'andarcene. Qualcuno, non so più chi, dopo accesa la sigaretta accostò pian piano la fiamma del cerino. Per un attimo o due, Cardarelli non se ne accorse, e seguitò la lettura; poi, sentendosi il fuoco alle dita, abbandonò quei foglietti. Noi li guardammo consumarsi ai nostri piedi; e quando, esalata l'ultima spira di fumo, tutto fu cenere, Baldini ruppe il silenzio dicendo bonariamente: « Con queste correzioni, può andare ».

LORENZO MONTANO

---

(1) È un discorso quantitativo. Senza Cardarelli la *Ronda* sarebbe stata come una minestra dentro una pentola sotto la quale non s'è acceso il fuoco.

VIAGGIO DI NOZZE (*)

V

LO SPOSO

Era a Firenze ormai da tre giorni quando una mattina, in piazza della Signoria, davanti alla Loggia, e precisamente sotto il Perseo, mentre guardava un po' imbambolata la statua dell'uomo nudo, questo almeno di bronzo, che tende dal grande arco verso la piazza una testa mozza con quei grumi di sangue rappreso come radici, udì dietro di sé *quella* voce: così: — Di Benvenuto, Rico, lo sai? E più oltre il ratto della Sabina, Giambologna, 1583... — Senza accorgersi della mamma viaggiante, la coppia si spostava a destra verso il gruppo marmoreo e teneva lei il libro aperto su cui leggeva le date allo sposo e sdottorava poi per suo conto: quella, cioè, che si chiamava Fides e prometteva fedeltà, ma sapeva probabilmente troppo di tutto. Ed ecco la coppietta ondeggiare di nuovo a sinistra, verso l'incombente Palazzo Vecchio, scartando il David michelangiolesco che era (lo sapeva anche la mamma di lui) solo una copia, eccoli passare gli sposini fra i due « termini » della porta d'entrata, sparire nel primo cortile del palazzo per ammirarvi forse fuggevolmente il « genietto con pesce danzante » su la vasca di porfido che la madre già conosceva; un po' infastidita al ricordo di quel tanto di misterioso di una luce quasi di fondo a un pozzo e che doveva pur calare a quell'ora su la stessa fontana. Lei era sempre lì sotto la testa mozza che il bel carnefice ignudo non aveva ancora lasciato cadere sul capo d'un qualsiasi ammiratore di forivia. Era come se non potesse muoversi e aspettasse che l'odiosa coppia, frivola come forse non era mai stata, ricomparisse sulla soglia del palazzo, piccola e meschina in mezzo al popolo di statue, e si facesse avanti fino al centro della gran piazza, fino al disco di bronzo che segna il luogo preciso dove fu impiccato e arso Savonarola, e il giorno avanti era stato visto persino infiorato. Ora, sì, c'è da scommettere che gli sposini si fermeranno proprio costì

(*) Vedi *Nuova Antologia*, fascicolo di settembre 1954.

e la sposina toccherà il profilo in rilievo del frate martire con la sola punta del piede.

* * *

Tornò all'albergo la madre col cuore in gola, salì nella sua stanza, qui si gettò sull'ampia poltrona in fondo al letto, gli occhi socchiusi a pensar meglio ai suoi casi. Ma, come talvolta le capitava, invece di pensare ai casi suoi, finiva col distrarsi e rivedere in confuso, cioè in una specie di danza della memoria, tutto quello che il caso e la sua stessa ignoranza avevano mostrato di questa città, dal Duomo al monumento del Principe Indiano, laggiù alla confluenza del fiume col fiumiciattolo, tutte cose di cui quella Fides si sarebbe resa conto a ragion veduta e che a lei suocera non importavano un fischio. Insomma, aveva visto troppo e non aveva fatto quel che doveva. Era, sì, entrata in Santa Croce, come aveva voluto l'ometto della trattoria ancora geloso delle patrie glorie, e in Santa Maria del Fiore, e in Santa Maria Novella, non però nella chiesa che faceva per lei, santuario e anche casa della Madonna. Si levò di scatto, essendosi riposata abbastanza, scese di nuovo in istrada, salì su una carrozzella sotto la colonna della Giustizia e si fece portare alla Santissima Annunziata raccomandandosi al fiaccheraio: — Per carità, oggi niente moccoli. — Non s'era dunque sbagliata se nel vestibolo della chiesa trovava da comprare un cero di mezza libbra da recare personalmente alla Vergine che s'occultava misteriosamente e forse un po' ostile dietro il famoso altare d'argento. Così ella disse alla Madonna che aveva fama d'essere stata dipinta da un angelo essendosi il dipintore addormentato nel bel mezzo del suo lavoro, (perché gli angeli son sempre venuti in aiuto agli antichi maestri) e la Madonna anche per quella mattina non si mostrava proprio come se non volesse saperne delle devote, massime di quelle viaggianti:

— Fa' tu che questa storia del viaggio di nozze non finisca ignominiosamente per la sottoscritta che fu già tradita dal figlio.

Disse *amen* e si segnò.

Le parve altresì d'aver dissipato molto danaro e anche per questo sentì d'essere stata tradita anche dalla sorte. Quel suo istinto di massaia fin troppo economa le ricordò che la colpa era pur sempre di Fides, cioè d'una scialacquatrice che s'era fatta sposare per forza esigendo, oltre che la città dell'arte, l'albergo di lusso. Ed era tanto vero che lei si fosse fatta sposare per forza che l'assenza della madre di lui, all'ultimo momento, non l'aveva affatto turbata se il corteo, a un cenno forse di lei, s'era formato dopo breve scompiglio, sì che il sacerdote doveva poi sanzionare tanta infamia in nome del Padre comune.

Ora temeva d'incontrare in istrada quei due, pur con la sicurezza di non essere riconosciuta col trucco degli occhiali neri, dei capelli tinti, del vestito d'acceso colore comprato bell'e fatto in sostituzione d'uno dei soliti abiti neri vedovili non mai abbandonati da più di dieci anni. Più si sentiva sconfitta meno intendeva camminare sulle orme di quei due che si credevano ricchi e felici ed era lei che pagava. D'altra parte, che stava facendo in questa città se, già sazia della vista di capolavori, questi capolavori le facevano l'effetto di cose molto ordinarie, da non riuscire a capacitarsi che le avessero messe in cartolina? E che poteva sperare ormai da suo figlio e perfino dalla Madonna a cui aveva recato il cero di mezza libbra?

Decideva così di partire, amareggiata e sconfitta, come mai nella sua vita di sposa e di madre, benché non le fosse mancato il delizioso balsamo della pecunia, quando le parve di vedere sull'altro marciapiede il suo stesso Rico, solo e un po' spaesato, cioè senza Fides, privo anche della sua antica scioltezza: sì, era proprio Rico che andava in cerca forse d'un tabaccaio e non lo trovava e stava forse per chiedere qualcosa a un passante, a una guardia, e non sapeva neppur lui, divenuto impacciato e quasi villico, come avrebbe affrontato un fiorentino. Invece Rico, dopo poco, entrava in una farmacia con una certa qual sicurezza come se ci fosse già stato due ore avanti o almeno la stessa mattina. Allora la madre attraversa la strada col pericolo d'essere investita da un *motor-scooter*, cioè da un veicolo non molto diverso da quello del Lippi, e taluno le grida dietro qualcosa che non è né un'impertinenza né un moccolo. Niente paura. Eccola già in salvamento su la soglia della farmacia di via de' Martelli, in attesa del figlio. Il figlio riappare ed ecco la madre si leva con un gran gesto gli occhialoni neri, come una mascheretta, e gli sbarra il passo sull'orlo del marciapiede che quasi scotta.

— Tu, mamma?

— Sono a Firenze da quattro giorni. Non lo sapevi?

— Come dovevo saperlo? Fides e io ti credevamo a...

— Dove mi credevate tu e Fides? Andiamo via di qui, non ci si può fermare, dovresti saperlo, si vede bene che non sai stare in città. O dove sei diretto?

— Al mio albergo, naturalmente.

— E io al mio. Non alloggio mica presso le monache. Si fa la stessa strada. Su, svegliati!

* * *

Il suo albergo era veramente da tutt'altra parte, ma lei intendeva condurre il figliolo dove voleva senza aver l'aria d'esser lei ad accom-

pagnarlo fino alla soglia d'un albergo di prima categoria e così aveva un piano per sequestrare per il momento il ragazzo che le sfuggiva. E quando furono in capo alla strada, là dove già appariva bassa e mattonosa la stazione della ferrovia, egli fece l'atto di piegare a destra e la madre lo prese per la manica obbligandolo a voltare invece a sinistra, verso gli avelli del chiostro di Santa Maria Novella da cui svettavano i cipressi come a indicare l'albergo di lei e che lei voleva far credere su quest'altra piazza; poi lei mostrava d'averlo ingannato se nessuno di questi alberghi, al di là della basilica, era davvero suo, e si divertiva a fargli capire che lo aveva attirato per contenderlo alla sposina e far quattro chiacchiere nel giardino che si stende sulla stessa piazza fra i due obelischi — sì, quelli, quelli — indicanti gli estremi della corsa quando si correva il palio dei cocchi: eh, eh, sapeva qualche cosa di Firenze anche lei. Sedettero poi su una delle panchine centrali situate ingenuamente intorno alla vasca non ampia dove ricadeva uno stanco zampillo e pareva d'essere in una cittadina di provincia. Qui la mamma di Rico, lontana ormai da ogni idea di viaggio di nozze, si sentiva finalmente tranquilla. Taceva con lo sguardo rivolto alla facciata della basilica e doveva poi fissar l'occhio sul disco d'una delle grandi volute capovolte. Rico approfittò di questo interesse, per quanto solo fittizio ma che pur destava nella donna inurbata il mirabile intarsio di marmi, per cominciare un discorso generico e magari darsi un contegno:

— Avrai ammirato l'affresco della Trinità di Masaccio. C'era in quel momento la luce adatta per vederlo bene?

— Sono entrata in Santa Maria Novella, ma non ho visto quello che dici.

— La monumentale pala di Duccio di Boninsegna nella cappella Rucellai?

— Finiscila, Rico. Lo so che ti fai imboccare dalla tua Fides, che nel viaggio di nozze t'insegna la lezione a meraviglia. Per questo Fides ha scelto questa città dove può sdottorare a suo piacimento. Ora crederesti forse che l'arte lasci indifferente tua madre? Ho visto anch'io tante cose, statue poi in quantità, perfino il busto di Nicolò da Uzzano e quello in fondo alle Cascine del maragià di Ko... Ko...

— Kolepoor.

— Sì, ecco. Il nome poi è qualche cosa come Marabutti.

— Forse Cutraputti. Dunque sei stata in fondo alle Cascine. Si può sapere come ci sei andata?

— Questo non ti riguarda. Per me è la più bella opera d'arte che sia in Firenze. Altro che Donatello! Una cupoletta a pagoda come se ne vedevano nei romanzi del tuo Salgari con sotto il busto d'un

giovane maragià. Povero figlio! Aveva appena vent'anni quando morì di ritorno dall'Inghilterra poco dopo la presa di Roma. E fu cremato là in fondo alle Cascine secondo il rito di Brahma. Tu lo sapevi? Fides lo sapeva?

— Fides, non so. Ma io ricordavo per caso i nomi di Cutraputti e di Kolepoor — rispose subito il ragazzo con la disinvoltura della sua dotta compagna. — Mi sono interessato sempre fin da ragazzo a questi riti di Brahma, al dio stesso, per il fatto che cinge una corona e cavalca un cigno o un'oca. E così a Siva e a Visnù che completano la trimurti. Fin da ragazzo mi sono infervorato dell'indiano di Firenze, da quando vidi quel monumento riprodotto sulla copertina d'un quaderno di scuola. Ma come fai tu a sapere la data?

— Grazie della domanda. Già, le date storiche deve ricordarle soltanto la tua Fides?

Rideva e scuoteva la chioma tutta arricciolata, non senza una leggera ostentazione di buonumore, e forse un po' stupita ch'egli non volesse ancora notare quella bizzarra pettinatura e nemmeno lo strano colore dei capelli grigi sfumanti in violaceo.

— 30 novembre 1870 — ripeté con un certo sussiego; aggiunse più modestamente: — Ho trovata la data laggiù nell'iscrizione in tre lingue, in italiano, oltre che in indiano e in inglese. Dev'essere stato un grande onore per la città di Firenze. Non dimenticherò più questa data. Ma lasciamo stare anche il maragià delle Cascine e veniamo a noi che viviamo nel '54. Dicevi prima che tu e Fides mi credevate a... Non hai detto dove. Non avete neppur temuto ch'io mi fossi suicidata. Sentiamo, dove credevate che fossi scappata lasciando in asso la bella festa?

— A Feltre, da zia Annina. Tu avevi più volte espresso il desiderio di passare quindici giorni, subito dopo il matrimonio, in casa di tua sorella che non vedevi da più di sei anni.

— Non ho dato allora troppo scandalo?

— Sai bene, il tempo stringeva.

— Vi siete sposati lo stesso, eh?

— Non si poteva rimandare all'ultimo momento. Tutto era pronto per la cerimonia religiosa, il viaggio, il banchetto...

— Non siete dunque stati in pensiero per me?

— No, perché sapevamo che hai i tuoi estri e il babbo di Fides m'aveva riferito certi tuoi discorsi tenuti con lui mentre le donne accomodavano Fides.

— E per chi è questa medicina?

— Fides è a letto da ieri. Stamattina il medico l'ha visitata. Le ha ordinato questo. Speriamo che non sia nulla.

— Non è nulla — fece allora la madre aggrottando le ciglia. — La sposina ha qualche disturbo durante il viaggio di nozze: è di prammatica.

— Come lo sai? Bah, speriamo davvero che non sia nulla — concluse lui levandosi dalla panchina.

— Come? Non vuoi restare un altro poco con la tua mamma?

— Debbo portare la medicina a quella figliola. Può darsi che sia già in pensiero per il ritardo.

— Non è nulla, sciocco — ripeté la madre più dura, ma poi intuì che non poteva farsi un poco più amabile per gradi, non c'era tempo da perdere: — Via, non ti pare un sogno che noi siamo insieme a Firenze? Non ti commuovi nemmeno per questo? Bene, così sia, partirò domani... o doman l'altro. Ho già speso parecchio danaro. E voi ne avete speso più di me perché siete in un albergo di lusso e siete in due e pensate solo al divertimento. Va', va' con la tua medicina. Ci rivedremo a casa fra qualche giorno. Coraggio. Non te ne vai?

Restava seduta e guardava di sotto in su quello sciocco sposo quasi dicesse: « resta, te l'ordino » con la voglia perfino di trattarlo come un ragazzino di scuola, di dargli magari uno schiaffo, così proprio senza ragione. Parve di nuovo accigliarsi nello stesso tempo che richiamava indietro lo sposo con un'espressione come d'angoscia:

— Non vuoi il mio numero di telefono? Ségnalo: in città bisogna anche abituarsi a telefonare. Per tutto ciò che può accadere, naturalmente, con la sposina che s'ammala nel viaggio di nozze. Insomma, tu non sai fare a stare in città.

Rise e non si levò dalla panchina finché quel ridicolo sposo non scomparve in via degli Avelli, dietro appunto gli avelli che componevano insieme un tratto di strada e una parete di cimitero.

VI

LA SPOSA

La mattina dopo dormì fino a tardi. Decise poi d'uscir di camera poco prima di mezzodì *saltando* il caffè che prendeva di solito in un bar di terz'ordine nella stessa strada dell'albergo; e per passare il tempo aveva anche fatto il letto da sé. D'altra parte poco le piaceva d'esser servita di tutto punto. Ancor meno gradiva le premure delle cameriere che consideravano probabilmente lei abbastanza signora e

danarosa, non più tanto giovani e con quella ridicola cresta bianca che, secondo lei, perché non siamo di carnevale, avrebbe dovuto avvilirle e magari indurre tratto tratto costoro a strapparsela dal parrucchino.

Poco prima di mezzogiorno sarebbe uscita per assicurarsi una cartata di frittelle di baccalà nella friggitoria del vicolo accanto. Meditava se non fosse il caso di concedersi anche un paio di « bomboloni ». Poi il solito panino alla panetteria, il solito mezzo chilo d'arance al banco di frutta, un po' più in giù verso le logge di Mercato Nuovo. Sarebbe quindi tornata a nutrirsi nella sua stanza, col solito mediocre appetito cittadinesco, avendo l'aria, col grosso portiere che la vedeva passare, d'essersi benissimo satollata nella prossima « buca », questa di moda, in mezzo a timorosi e beneducati foresti.

Poco prima di mezzogiorno stava infatti per uscire quando la cameriera bussa alla porta. Ella non disse: « avanti », disse: « Siii » come aveva sentito più volte strisciare quel monosillabo dalla sua vicina di camera che aveva ricche vestaglie. Ne rideva sotto sotto, ma doveva parerle un'eleganza anche quella.

— La signora — fece allora la cameriera con la crestina bianca — la signora vien chiamata al telefono.

— Al telefono... io?

Non si rendeva conto che a stupirsene tanto non faceva una bella figura.

O via, chi poteva chiamar lei, proprio lei, in città, in una città come questa, sempre Firenze? Aveva perfettamente dimenticato che in questa città si trovava il suo stesso figliolo e che per di più a questo figliolo aveva dettato non senza sussiego il suo « numero di telefono » ch'egli, del resto, avrebbe molto facilmente acchiappato in quel librone, da lei già notato, a disposizione di tutti, e così i cittadini delle migliori classi, più gli stessi ospiti di passaggio, restano in mostra alla mercé di coloro che vorrebbero perfino giocarli. Scese dunque accigliata e nella cabina telefonica non si sentì nemmen troppo sicura quasi temendo avessero giocato anche lei, non si sa tuttavia come e perché. Avvicinò il cornetto all'orecchio sinistro, disse: « allô » a imitazione di quelli che avevan detto più volte « allô » invece di « pronto », e sentì una voce lontana che le pareva di riconoscere: era addirittura il suo Rico che quasi quasi tornava docile a lei su questo misterioso filo.

— Sei tu mamma?

— Rico, sei tu?

— Mamma, mi senti, mi senti? Fides sta male.

— Stai male? Sei tu, figliolo, che stai male?

— Fides, Fi-des... la poverina...

— Ah Fides! E che ha?

— Te l'avevo pur detto ieri, davanti a Santa Maria Novella, d'un piccolo disturbo di cuore. Oggi il medico è venuto con l'apparecchio per misurare la pressione. Insomma, pressione arteriosa massima troppo bassa, inferiore ai cento, capisci?

— Inferiore a cento? Be', che vuoi che ne sappia io, povera donna ignorante? Piuttosto mi stupisce che la ragazza non avesse il cuore a posto. Non si sa come i parenti non abbiano messo le carte in tavola, no? Noi siamo tutti sani in famiglia. Allô, allô! Rico, mi senti? Ti dicevo insomma che noi siamo tutti sani in famiglia e questo mi pare una cosa molto, ma molto importante.

— Bisogna capirla, poverina, anche lei — scusa lo sposo, lontano lontano. — Ora ha confessato al dottore d'aver avuto febbri reumatiche, due anni fa circa, che le lasciarono qualche disturbetto di cuore. Probabile vizio valvolare come... come, dirò, insufficienza mitralica, secondo il parere del dottore dell'albergo.

— Be' figliolo, e che ci posso far io?

— Volevo dirti, mammina, che Fides, bisognerà trasportarla in clinica. La Misericordia viene nel pomeriggio verso le quattro. Tu hai portato soldi?

— Sì, caro, ho portato soldi, anzi ti dirò che ne ho portati parecchi, va bene?

Soldi volevano: questo ricordò prima di tutto la madre rimettendo su la forcella il lugubre cornetto che porta spesso cattive notizie. Del cuore di Fides per il momento s'interessava ben poco. Aveva l'impressione di poter ancora negare il suo appoggio qui a Firenze; chiudere la borsa con un certo gusto; dire al ragazzo che la somma stabilita per il viaggio di nozze era quella e che, sopra tutto, le spese della clinica in un viaggio di nozze normale sarebbero spettate, se mai, ai genitori della sposina di poca salute. Ma Rico aveva stabilito di raggiungere la madre al suo stesso albergo fra meno di un'ora, avendo altre cose da dirle con un po' d'agio prima che giungesse il corteo nero della Misericordia, che doveva essere una specie di Buona Morte all'antica, e con la più recente lettiga donata dalla benignità degli Alleati, sagacissimi distributori dopo la guerra di medicinali e ferri chirurgici. E lei era scesa nel salone dell'albergo, tutto in penombra, con poche lampadine accese, quasi tutte color di rosa, e qui aveva occupata una poltrona molto comoda dopo averne accostata un'altra simile da riservare a lui, ragione per cui vi metteva sopra non senza astuzia guanti e borsetta, così come si occupa il posto in

un buon treno. E ora attendeva immobile e con gli occhi ostentatamente socchiusi.

* * *

Dopo nemmeno mezz'ora il suo figliolo era lì. Ansava, poverino, pur essendo sceso da un'automobile di piazza. Capì subito che doveva sedersi nella poltrona segnata dalla borsetta e dai guanti; guanti e borsetta depose con ogni premura sul piano del tavolino ch'era di gelido cristallo.

— Forse non è niente — disse subito come se ricordasse di colpo di dover celare alla madre il proprio affanno. — Occorre la clinica solamente perché non si può tenere più di due giorni una malata in un albergo. Fino all'altra mattina nessun segno palese di qualche affaticamento del cuore. Ieri un fugace senso d'oppressione, di stringimento al petto, e tutto ciò dopo aver molto parlato, molto riso. Ora, povera creatura, si lamenta di dolori alla schiena, specie tra la scapola e la colonna vertebrale: lato destro. Il dottore prescrive immobilità, immobilità assoluta, scarso nutrimento per ora, poco latte, minestrine molto leggere, frutta cotta. Con una o due settimane di clinica il dottore crede che Fides se la caverà.

— Una o due settimane di clinica... — ripeté lei guardando altrove. — Una tegola che cade sulla testa della tua innocente madre.

Cercò una busta nella borsa, la trasse fuori, la consegnò al suo ragazzo che sulle prime finse di non capire.

— Grazie, grazie... — fece poi Rico con un fil di voce.

— Ringraziami, sì — proseguì allora la madre sempre impettita. — Una somma che avevo già preparata in camera mia e di mia spontanea volontà. Servirà in gran parte per il deposito all'amministrazione della clinica. Prima o seconda classe?

— Prima, prima, mammina cara. Capirai, in viaggio di nozze...

— Vada per la prima classe. Io non vengo a vedere la tua ragazza. Non intendo affatto turbarla con la mia presenza. E, d'altra parte, non mi piace che mi ringrazî per questo grosso favore della prima classe, della stanza tutta per sé. Non vorrei però che, putacaso, la moglie del Lippi la vedesse prima di me.

— Che ne sai tu della moglie del Lippi? L'hai forse veduta? Ti sei tanto vantata di non conoscerlo nemmeno il nostro « amministratorino »!

— Non te l'ho detto che sono stata a trovarlo in casa? Vuoi che non curi i miei interessi? Giacché mi trovavo sul posto... Basta, verrò a far visita a tua moglie in clinica quando si sarà ripresa, e vi si sentirà come a casa sua e in via di guarigione. È così giovane!

— È giovane, ma col cuore non si scherza, lo sai.

— So io che col cuore non si scherza? Noi siamo sani. Io, all'età di questa Fides...

— Te l'ho già detto, mammina, al telefono: tutta colpa di quelle febbri reumatiche di due anni fa circa.

— Chi non ha avuta una febbre reumatica? — e fece l'atto di stringersi nelle spalle. — Importa esser sani, ecco tutto. E poi che cos'è questa storia della Misericordia? Non sarà gente col teschio da morto in qualche parte della cappa nera?

— Da noi la Croce Verde trasporta i malati da un luogo all'altro, qui è l'antica e forse medioevale istituzione della Misericordia di cui fanno parte anche parecchi nobili fiorentini. Di notte pare vadano ancora con le torce. Il trasporto è gratuito, ma bisognerà poi fare un'offerta.

— Ancora danaro. Caro mio, ne ho fin sopra i capelli di questo viaggio di nozze. Bisognerà fare un'offerta... ai nobili fiorentini?

Congedò bruscamente il figliolo; subito dopo avrebbe voluto richiamarlo indietro. Le pareva d'aver ancora qualcosa da dirgli, questa volta senza sussiego, quasi quasi con tenerezza. C'era forse qualcosa che la favoriva in questo viaggio di nozze abortito. Non si sa come e perché, ma poteva darsi che tanto danaro non fosse speso del tutto invano. Intanto tornava nella sua stanza a riposarsi, stendere i nervi, calmare lo spirito e la coscienza. Fisicamente si sentiva ancora molto bene. Le veniva fatto di ripetere salendo nell'ascensore: « Noi siamo sani ». Avrebbe ancora potuto sposarsi lei invece di Rico che non guadagnava abbastanza. A questo punto le venne da ridere perché le pareva che avrebbe dovuto dirgli un anno fa: « Se ti sposi tu, mi sposo anch'io. Vuoi che mi sposi? Spòsati! ». E con questa minaccia, chi sa, chi sa se non si sarebbe evitato il peggio.

* * *

Prima delle quattro scese in gran fretta in istrada dirigendosi subito alla stazione ferroviaria e precisamente verso l'albergo degli sposini in viaggio di nozze, sapendo benissimo quando doveva voltare a destra e quando a sinistra. Era sicura di non sbagliare, era sicura di non dover neppure chiedere. Quando giunse, quella specie di furgone verdino della pubblica beneficenza sostava al portone del grande albergo, sotto quella specie di pensilina, e un capannello di curiosi aspettava di veder passare la barella con sopra il malato nel breve tratto dall'ingresso dell'albergo all'auto-basterna che si sapeva donata dagli Alleati nel '45. Trasalì quando scorse tra i curiosi il suo

« amministratorino », anche più piccolo e minuto di come se lo ricordava lei, ma questa volta con un musetto di faina che non aveva ancor visto formarsi nel viso di colui che l'aveva portata fino in fondo alle Cascine e alle cui spalle era rimasta aggrappata sedendo per la prima volta sul secondo e più scomodo sellino della moto. Non voleva farsi vedere e si occultò dietro le spalle d'una guardia gigliata che pareva quasi dirigesse, con la sua presenza, un servizio; e sempre tenendo d'occhio i lievi spostamenti del Lippi che doveva esser di casa nel locale anche della Misericordia contiguo al ben noto oratorio in piazza del Duomo. Lui, Filippino Lippi, si metteva intanto a discutere con due uomini della stessa Misericordia, anch'essi in attesa, frateschi e un po' funebri così incappucciati, quasi necrofori, sebbene senza testa di morto indosso: ma, essendo rialzate le buffe, non doveva la sopraggiunta torcere il naso. Aspettava lei con maggior diritto il passaggio della sua piccola nuora stesa su la barella portata dai neri « fratelli » così sopra la rozza coperta della stessa opera pia: dalla quale uscì poi un visetto pallido e fin troppo minuto e tuttavia illuminato da due occhi vivaci, incuriositi della pubblica curiosità come del movimento circostante d'autobus, carrozze, pedoni. Fu in quell'attimo che l'inferma riconobbe la suocera nel capannello dei curiosi, con quel suo buffo cappellino, un cesto di funghi, e un po' maliziosamente sorrise.

VII

CÀNOVA DI VINO

D'un tratto, con la sposina in clinica, la madre capì che le cose mutavano in suo favore e che non c'era nulla di più consolante del pensiero di questo viaggio di nozze abortito, e delle stesse preoccupazioni che ne derivavano, a cominciare dalle nuove spese che toccavano tutte alla facoltosa massaia, ora per giunta fuori di casa.

C'era, di buono, che lo sposo in qualche modo, e per il momento, tornava a chi lo aveva fatto. Tanto è vero che la mamma aveva giustamente richiesto che Rico rinunziasse alla famosa stanza « con bagno » all'albergo di prim'ordine e andasse a vivere con lei, facendogli lei trovare nel più modesto albergo una cara stanzetta da scapolo accanto alla sua. Spostati gli armadi che coprivano tanto dall'una come dall'altra parte la porta di comunicazione, la madre aveva il suo ragazzo con sé, almeno la notte, più e meglio di prima della maledetta cerimonia nuziale. E tutto questo nel viaggio di nozze. La

cànova di vino, quasi una bettola, l'aveva incantata solo perché aveva indotto il figliolo a frequentarla con lei e perché egli non avrebbe potuto condurvi la sposina in viaggio di nozze. A poco a poco la sorte si decideva a favorire di bel nuovo una povera mamma.

Ora non eran nemmeno poche le cose che le piacevano: prendere i pasti col figlio nella solita cànova di vino (a ora spesso assai tarda, dato che la clinica finiva con impegnarlo anche troppo), indurlo a mostrarle quanto della città aveva prima indicato o subìto dalla sposa, finanche sentirlo russare nel cuor della notte a traverso la porta socchiusa. Lei accoglieva sempre col più smaccato ottimismo le notizie della clinica che il suo Rico le portava o telefonava con puntualità ammirevole e perfino irritante. Lui si stupiva di quelle poche linee di febbre della malata, lei aveva l'aria di gongolare per questa buona notizia della febbriciattola che diceva, a suo parere, come l'improvviso malore della cara Fides stesse gradualmente passando. Cara, caruccia: molti cuscini, borse d'acqua calda, non le occorreva quasi altro.

— Bisogna sostenere il cuore — si ostinava a dir lui con la fronte aggrottata e lo sguardo vuoto. — Canfora e digitale: bisogna sopra tutto sostenere il caro cuoricino.

La madre gli dava pienamente ragione:

— Sì, Rico. Canfora e digitale. Il cuoricino, come tu dici, bisogna sostenerlo sempre: sempre, questo benedetto cuoricino.

— Però — faceva presente lui imboccato senza dubbio dal medico curante o da una suora infermiera forse neppure italiana — con molta prudenza per non provocare...

— Sì, non importa. Capisco lo stesso. Canfora e digitale, armi a doppio taglio, no?

— C'è almeno questo di buono; che abbiamo scartato in tempo l'ipotesi d'un salasso. Se lo avessimo praticato il secondo giorno, come pareva necessario, come ci troveremmo a quest'ora?

— Un salasso, Rico? Per carità. E... quando deve arrivare la mamma con un bel mazzo di fiori? Te ne sei reso conto come son cari i fiori proprio a Firenze?

— E la clinica? e le medicine? la stessa acqua calda?

— Ragazzo, non ci pensare. La mamma è qui per far fronte alle spese e a tutto. Intanto vieni a mangiare alla mia cànova. Sai che si mangia bene e si spende poco. E mi son fatta perfino qualche amico là dentro.

* * *

Infatti quel giorno trovarono ad attenderli, benché fosse passato il tocco e mezzo, l'avventore col colletto duro a pizzi rivoltati e il

noto fiaccheraio di San Firenze, quello che a togliergli la bestemmia era come levargli il pan di bocca. E aveva l'aria d'attendere anche il giovane Stomachino che scriveva un conto sul marmo col mozziconcino di matita e poi mostrava un fiasco di quel della Rùfina, di qualcheduno che nel frattempo se lo era gargarizzato tutto. Tutta gente però non troppo simpatica allo sposino in viaggio di nozze che aveva da tre giorni la sposina dalle Blue Sisters.

— Che cosa diamo a questa signora? — disse il padrone di Stomachino con l'aria di prendere in giro. — Vuole una buona minestrina sul brodo di stinco di prosciutto? — E senza aspettare risposta si faceva su quest'altro usciolo sventagliando lo straccio bianco. — Una trippa e zampa! Una spaghetti burro e oro!

Entrava un vecchio sbilenco giornalaio col berretto tenuto sulle ventitré su cui era scritto un titolo di giornale, non cittadino, e, come sapesse d'essere entrato a vuoto, confidava per prima cosa ad altissima voce che « a vendere giornali gli era ormai un mestiere fallito », e fu allora che la madre tirò per la giacca il suo ragazzo ingiungendogli all'orecchio di comprare un giornale qualsiasi a questo poveromo, per far se non altro bella figura. Allo stesso tempo un avventore tirava il tovagliolo già infilato nell'anello a quello di faccia dichiaratosi poco convinto assertore di certa bellezza di marciapiede che aveva du' occhi da traforare la cupola del Brunellesco, e l'altro diceva per tutta risposta d'avercela col Governo perché lascia passeggiar le strade da certa gente. Quanto al fiaccheraio di San Firenze, che aveva già fatto lite col padrone di casa, cioè della cànova accusato di far le riffe « perché aveva la pancia », cominciava ora a rammaricarsi al tavolo vicino di non aver mai avuto modo di frequentare la Corte d'Assise per imparare una buona volta a dire la sua.

— Vede, signora — fece poi il fiaccheraio sedendosi alla tavola a cui la signora e il suo figliolo mangiavano con scarso appetito. — Il mi' babbo fiaccheraio portava la vera tuba, sebbene col pelo eternamente lisciato a ritroso; io ho portato il tubino e dopo la guerra eccomi qui col berrettino a becco d'uccello su per giù come quello del giornalaio, e il mi' ragazzo va senza cappello. Questo è il modo di progredire di noi fiorentini. E poi... Signora, la c'è già stata col su' figliolo al Piazzale?

— Al Piazzale? — ora salta su uno. — Al Piazzale? Con una giornata simile, d'umidore e uggia, che infastidisce perfino il Biancone?

— Non si vedrà il panorama? — chiese allora la madre di Rico con una gran fretta di pagare il conto. — Mi mancano il Vial de'

Colli e il panorama. Che ne dici, figliolo? Se andassimo al Piazzale Michelangelo insieme?

— Ma non hai sentito, mamma, che non si vede nulla con questo grigiore?

— Si vede? — gridava il fiaccheraio. — Si vede! Si vede!

— Hai sentito? Si vede! si vede!

E a voce più bassa, quasi all'orecchio, e in dialetto paesano per non farsi intendere da una comitiva ritenuta pericolosa:

— Accetta, Rico, accetta! In questi ambienti bisogna dir sempre di sì. Altrimenti...

A voce più bassa, in italiano, all'orecchio:

— Altrimenti c'è il pericolo d'esser chiamati « sor coso », anche « sor cosino »....

Rico indulge sul momento fra l'interesse dell'intera cànova di vino: ma quando è in piazza San Firenze, vicino alla vecchia carrozza, e il fiaccheraio sale in serpa prendendo il posto del ragazzetto senza copricapo, allora lo sposo si rifiuta con energia e dice alla madre: — Tu resta a piedi se vuoi, io mi faccio accompagnare alla clinica — e qui la madre per la prima volta non sa farsi valere. E il terzo giorno di malattia della sposina è caratterizzato da questa sconfitta.

* * *

Il quarto giorno Rico telefona che non è per lui il caso di muoversi: prega mammina d'andar sola alla cànova di vino dove prende i suoi pasti sul tavolo da osteria senza tovaglia, torni poi nel salone dell'albergo ad attendere notizie migliori... o peggiori. Quanto alla malata, egli si limita a dire in fretta che le si è fatto proprio in quel momento un'iniezione di... (la parola non s'intende, ma è giusto che di quest'altro termine lei tuttavia s'infischi, al telefono). Ha capito insomma la madre che la sua visita in clinica vien repentinamente rinviata e non si tiene dal pensare che la malattia più grave di Fides indurrà poi la visitatrice a presentarsi con un più folto e splendido fascio di fiori, tale insomma da commuovere più profondamente il suo ragazzo.

Nel pomeriggio capì che non doveva più attendere notizie al lugubre telefono dell'albergo. La stessa cabina la soffocava. Di colpo chiese un tassì come una vera signora e si fece portare, dietro il suggerimento dell'intenerito portiere, al viale Principe Eugenio (fra il nome nuovo e l'antico scelse quest'ultimo) e varcò senza fiori la soglia che le si negava o che s'era lei stessa negata. Entrò nel vestibolo, parlò col portiere, questo meno tenero dell'altro benché avesse

più spesso a che fare coi troppi parenti degl'infermi, tutta gente col viso lungo; e salì poi al secondo piano sdegnando l'ascensore che bisognava richiamare dall'ultimo, e qui nel lucente ambulacro aspettò che suo figlio fosse avvertito e, senza troppo indugio, accorresse. Non le era mai capitato d'annunziarsi a suo figlio, d'attendere proprio lui in un luogo che non fosse la casa dov'egli era nato e cresciuto, si sentiva già un po' mortificata per non aver potuto spalancare di sorpresa una di quelle porte.

Lui accorre imbambolato, disfatto: annaspava.

— Ha delirato fino a un'ora fa, poi è caduta in prostrazione e ci ha fatto tanta paura. Tanta, mammina, tanta!

— Entro?

— Non mi pare il caso. Sarebbe come procurarle un'emozione, forse una troppo grande emozione. Le ho dato un sorso di cognac e ora mi pare che respiri un po' meglio. Hai lasciato il tassì da basso?

La madre annuisce quasi con alterezza per far capire che la cosa è grave e che in certe occasioni ella può bene investirsi della propria autorità e spendere senza ritegno.

— Allora torna al tuo albergo, mettiti tranquilla almeno tu. Sii tu a telefonare, se vuoi. Stamattina ho creduto bene di telegrafare al padre di lei. Ciao mamma. Torna sola, per il momento, alla cànova. La cànova di vino, ricordi? Addio.

— Addio, addio — risponde la madre, e torna sulla scala in silenzio.

VIII

FIRENZE E VENEZIA

Il viaggio di nozze, concordato con la mamma di lui fin da un mese prima, doveva durare una settimana giusta, non un giorno, un'ora di più, se non si era nemmeno trascurato di fissare con l'orario alla mano l'ora dispotica della partenza come quella ufficiale dell'arrivo, e il bravo signore di scarsi mezzi quanto di buon carattere e di maniere incantevoli aveva anch'egli pienamente approvato per un riguardo verso la futura suocera di sua figlia. E dopo una settimana giusta ecco tornare in patria sotto un vero profluvio di fiori della città dei fiori — in gran parte gigli e gladioli bianchi, garofani, calle e roselline di Firenze — la salma della mite sposina.

In cimitero, a inumazione appena fatta, fra la commozione dei non pochi astanti che non si tenevano certo indietro per la sugge-

stione del caso pietoso quanto per il gusto e l'attrazione del funerario, suocero e genero, scossi da simultanei singhiozzi, si buttarono le braccia al collo in uno slancio così concorde di luttuosa e spasmodica tenerezza che si videro subito dopo brillare le lacrime negli occhi degli stessi estranei che si sarebbero fino a quel momento classificati tra i soliti oziosi e curiosi dei cortei funebri. Ma la madre del giovanissimo vedovo, con quella specie di grinta in cui si trasformò per un attimo l'espressione molto ferma e chiusa di quel suo volto oggi fin troppo austero, non aveva l'aria di partecipare presso quella tomba all'unanime sentimento della rappresentanza di tutta una cittadina in lutto. Per la prima volta il dolore d'un padre, in cimitero, le dava fastidio. Non poteva dimenticare che, la mattina delle nozze, proprio a costui aveva pensato giungesse sul momento un *telegramma*, cioè un colpo apoplettico o, più gentilmente, una toccatina che non lo uccidesse subito, per carità, ma avesse almeno la virtù di rinviare le nozze da tutti auspicate, fuor che dalla madre dello sposo, in quella tormentosa vigilia. E così invece dell'ometto insignificante, era stata colpita la stessa sposina. Ora, in cimitero, la donna si difendeva validamente pensando che non avrebbe mai osato chiedere tanto.

In casa, subito dopo, il silenzio parve benefico e solidale e le premure della madre, non ostentate, non eccessive e polemiche, anzi letificanti, in quanto destinate a durare a lungo. La madre sapeva che una ferita come quella bisognava medicarla con molta circospezione; nemmeno però ignorava che non era nata per medicare ferite di nessun genere e così dunque la stessa natura le rendeva più difficile il compito. Tuttavia non poteva certo esagerare in dolcezza. Tanto meno piccarsi di prendere in questo o quel caso il posto della scomparsa. Anche pensava che doveva cominciare per tempo a coltivare la pianta della devozione al ricordo della piccola nuora, non solo per far piacere al superstite, ma perché quella devozione non s'allentasse in lui che non doveva pensare più tardi, e magari fra cinque o sei anni, a secondi e meno sfortunati sponsali. Solo chiedeva che il suo Rico fosse un tantino infedele alla memoria della sposina lasciandosi crescere i baffi che piacciono tanto alle mamme. Spettava a lei, oltre tutto, di coltivare l'altra pianticella dello scoramento di questo veramente inconsolabile sposo. E cominciava col collocare ritratti e ritrattini di lei in tutte le stanze: non pochi avevano davanti il mazzetto di fiori, anche di campo, non pochi — e in parecchie ore del giorno — il patetico oscillante lumino. Inaugurava insomma il « culto della vedovanza » a cui non doveva venir meno nessuno dei due.

* * *

Per qualche sera dopo la prima che seguì all'affannoso ritorno dal cimitero, restò con una specie di larvata risolutezza nella stanza di lui come per non sapersi decidere a lasciarlo solo durante la notte, ma in definitiva per aiutarlo a spogliarsi, e in questo sentimento ell'era pur sempre una delle solite mamme per cui un figliolo resta un po' bambinello per tutta la vita. Non si sapeva se il povero Rico gradisse anche queste sollecitudini; lasciava fare per una specie d'inattività alquanto morbosa ch'era forse il suo complesso d'inferiorità del momento. La madre insomma teneva a mettere a letto il suo dolorante ragazzo. Le era sempre piaciuto, del resto, venire avanti di sorpresa, sovente con una scusa, a rincalzargli le coperte, ciò che escludeva recisamente il talamo richiedendo invece quasi con tenerezza il modesto lettino di scapolo. E, ora, di vedovo. Qualche volta si metteva a sedere accanto al letto di lui e lo teneva a bada, piacevolmente conversando, finché non s'accorgesse che le palpebre di lui s'appesantissero mentre sapeva che le sue non sarebbero mai calate per la sempre più vigile e compatta personalità delle madri di cinquant'anni. Era lei qualche volta che gli dava da baciare il ritrattino di Fides da lei stessa incorniciato in argento e destinato al tavolino da notte insieme con le immagini di sante morte giovanissime come Santa Teresa del Bambin Gesù e quella tenera e coraggiosa Maria Goretti levata all'onore degli altari appena da un anno.

— Ti ricordi, Rico, i preparativi per la mia prima visita a Fides nella sua bella clinica? Volevo portarle un bel fascio di fiori; sarebbe stata la prima volta che avrei comprato dei fiori per far piacere a una persona viva, non per onorare i cari defunti. Sì, Rico, alle logge del Mercato Nuovo c'era sempre tanta bella mimosa e gladioli e roselline di Firenze in quantità. E all'angolo di Palazzo Strozzi, che bellezza! E come fu bello anche quando lasciasti il tuo grande albergo e venisti ad abitare, dietro mio consiglio, nel mio, proprio nella stanza accanto alla mia! Ricordi che la porta di comunicazione era nascosta da due armadi, dal tuo e dal mio, nella tua e nella mia stanza, ricordi? E fu altrettanto bello quando si poté aprire la porta. E quando si presero per due o tre volte i pasti insieme in quell'osteria chiamata cànova, sì, cànova di vino, ricordi? E quando ti dissi: « Mi mostrerai qualche cosa di Firenze, di quelle che hai già mostrato alla tua Fides... ».

Egli taceva, ma faceva anche cenno di sì con la testa supina, talvolta anche solo con gli occhi. Lei capiva quando non era il caso d'insistere più oltre: era lei allora a dar la buona notte, a spegnere

il lume. E solo una sera, insistendo lei a rievocare quelle strane dolcezze del loro tempo fiorentino, prima della sciagura, le venne così ben fatto d'immaginare un periodo di reciproca felicità e quasi spensieratezza da indurre il figliolo a fare insieme con lei un altro inutile piccolo viaggio. Osò perfino osservare che, in verità, Venezia più assai che Firenze era stata per antica tradizione la città dei viaggi di nozze e non sapeva come la povera Fides, studiosa dell'arte italiana, dei fiorentini e senesi come dei grandi veneti, non avesse trovato del buono in quel pittorone ch'era vissuto, sempre manovrando il pennello, fin verso i novantanove anni.

— Vogliamo andare insieme a Venezia, Rico? O Dio, non domani e nemmeno fra un mese; andiamoci, mettiamo, quando finiscono i sei mesi di lutto stretto. Gli altri sei mesi, quelli di mezzo lutto, contano poco, lo sai. Che dici, Rico? Lo faremo o non lo faremo questo viaggetto? Vorrai o non vorrai camminare su e giù per la riva degli Schiavoni, davanti all'isola di San Giorgio, con la tua mamma?

E restava lì con fra le mani il ritrattino di Fides incorniciato in argento, pronta ad avvicinarlo alle labbra di lui, che lo baciasse non altrimenti d'una reliquia. Non s'era accorta nel frattempo che il suo Rico già dormiva e respirava puro ignaro innocente come un fanciullo; come insomma lo avevo voluto lei fino alla vigilia delle nozze: un fanciullo coi suoi baffettini. La madre usciva poi in punta di piedi quasi staccandosi da una culla.

MARINO MORETTI

PARABOLA DI CHARLIE CHAPLIN

ROBERT Florey, nel suo per più aspetti interessante, anche se un po' confuso, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* (1), annota un caratteristico tic di Charles Chaplin: « Il parle toujours de Charlot le vagabond (Charlie the tramp), comme d'un troisième personne, et non pas comme de lui-même. Pour lui, Charlot est un personnage existant. Charlot, c'est la *misère de son enfance* ».

« La misère de son enfance »: è questa, forse, la *chiave* del suo personaggio glorioso, della sua marionetta patetica che, per essere perfettamente intesa richiede la conoscenza dei fatti grandi e piccoli, delle gioie e dei dolori degli anni remoti di Chaplin: quei fatti che, rimasti nel subcosciente dell'uomo, furono poi trasfigurati dall'artista.

Charles Spencer Chaplin nacque il 16 aprile 1889, al 287 di Kennington Road, in uno dei più poveri quartieri di Londra da Charles Chaplin « cantante comico e baritono eccentrico » (un vecchio manifesto ce lo ricorda in frak e cilindro, sorridente, mentre reclamizza in tre disegni fumettati « The Girl was young and pretty », written, composed and sung with the greatest success by Charles Chaplin) e da Hannah che, di famiglia mezzo irlandese e mezzo spagnola, dopo aver cantato l'opera, sotto il nome di Lily Harley, aveva abbandonato la lirica per « metter su », insieme col marito, un « duetto » comico favorevolmente accolto nei music-halls inglesi. Ma, proprio quando Charlie venne al mondo, gli affari dei Chaplin incominciavano ad andar male.

Si domanda George Sadoul, uno dei biografi più informati del grande mimo (2) « Est-ce parce que les affaires des music-halls n'allaient plus guère dans les faubourgs que Chaplin le père prit le goût des liqueurs? Ou bien ne trouva-t-il plus d'engagement parce qu'il aimait trop le wisky? ».

---

(1) Cfr. ROBERT FLOREY, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui: Charlie Chaplin*, pag. 252, ed. Prisma, Paris 1948.

(2) Cfr. GEORGE SADOUL, *Vie de Charlot*, pag. 80. Les éditeurs français réunis, Paris 1952.

E anche la modesta casetta di mattoni affumicati di Kennington Road fu abbandonata per una sola misera stanza di Lambeth. Ben presto le economie dei due attori sfumarono e quando, nel 1894 (Charlie aveva solo cinque anni) Chaplin senior morì, Hannah, vedova a trent'anni, lasciò definitivamente il music-hall, cambiò mestiere e si logorò, giorno e notte, alla macchina da cucire. Ma una sera, rientrando, Charlie e suo fratello Sydney, trovarono la stamberga vuota. « Gli altri ragazzi ci diedero la notizia. Dopo mezzogiorno nostra madre aveva cominciato a bussare a tutte le porte. Ai vicini diceva: « Prendete: ecco un regaletto che voglio farvi ». E tendeva un pezzetto di carbone... Avvertirono la polizia. Erano arrivati gli infermieri e l'avevano condotta via sulla loro vettura » (1). Solo alcuni giorni dopo « persone caritatevoli » si preoccuparono dei due ragazzi: li mandarono a prelevare da un'altra carrozza e li fecero internare alla scuola di Hanwell che è — rileva Theodore Huff (2) — « variously described in pubblicity stories as an orphanage and a poorhouse ». Ad Hanwell i fratelli Chaplin rimasero per oltre due anni: dopodiché ritornarono a vivere con la madre a Lambeth.

Charlie aveva già debuttato nei music-halls: a sei anni e mezzo, aveva cantato in un locale di Andershot « Jack Jones »: insieme coi « The Eight Lancashire Lads » aveva danzato la giga: il 15 gennaio 1900 recitò in *Giddy Ostend* all'« Hippodrome » e compì una tournée in provincia interpretando la parte del protagonista in *From Rags To Riches* (Dalla miseria alla fortuna), una commedia che « era insieme l'immagine della vita attuale di Charlie e di quella che sognava » (3). Tuttavia la vita del piccolo attore fu in quegli anni essenzialmente quella di « un ragazzo di Dickens abbandonato per le vie di Londra » (4). E in quegli anni egli esplorò il piccolo mondo, di Kennington e di Lambeth, attraverso le inimitabili parodie a cui, per divertire i propri figli, si abbandonava Hannah Chaplin, imparò ad osservare gli uomini, e scoprì la musica.

« Mi ricorderò sempre — scriverà più tardi (5) — di Lambeth e della camera sotto i tetti, al numero 3 di Ponwall Terrace, dove vissi bambino. Mi rivedo mentre salgo o scendo a precipizio i tre piani per buttar via l'acqua sporca. Rivedo Huley, il droghiere di Chester Street, dove andavo a comperare cinque chili di carbone e un penny

(1) Cfr. George Sadoul, *Op. cit.*, pag. 10.
(2) Cfr. Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, pag. 11, Henry Schuman, New York 1951.
(3) Theodore Huff, *Op. cit.*, pag. 13, « reflected both Charlie's actual Life and his dream Life ».
(4) Theodore Huff, *Op. cit.*, pag. 12.
(5) Cfr. George Sadoul, *Op. cit.*, pag. 11.

di verdura, Wathorn, il macellaio che vendeva gli scarti di carne per un penny, Arh, il pasticciere che, per due soldi, permetteva di affondare la mano in una cassa piena di biscotti in frantumi. Tutto è rimasto nella mia memoria: il Lambeth che ho lasciato, la sua miseria e la sua sporcizia », il quartiere dove Chaplin faceva l'attore e il garzone di barbiere, dove vendeva barchette di carta, dove, per un giorno, fece anche il soffiatore di vetro.

E non potrà dimenticare sua madre: « L'attrice più prodigiosa (1) che abbia mai conosciuto. Guardandola, osservandola ho imparato non solo a tradurre le emozioni con le mie mani e il viso, ma anche a studiare l'uomo. Aveva qualche cosa di prodigioso nel suo dono d'osservazione. Così, quando aveva visto Bill Smith scendere in strada il mattino, lei mi diceva, osservandolo dalla finestra: "Ecco Bill Smith: trascina i piedi. Le sue scarpe non sono lucide. Ha l'aria arrabbiata. Scommetto che ha litigato con sua moglie e che è uscito di casa senza prendere neppure un caffè ed un panino...". Invariabilmente, durante la giornata venivo a sapere che veramente Bill Smith aveva litigato con la moglie... ». « Era una grandissima attrice. Stava per ore intere alla finestra (2), a guardare tutto ciò che accadeva giù nella strada, e lo rifaceva con le mani, con gli occhi e con l'espressione di tutta la fisionomia ».

Non dimenticherà Kennington Cross (3). « Fu qui che scoprii per la prima volta la bellezza della musica, bellezza rara fra tutte, che da quel giorno mi ha ossessionato e rapito. Fu una sera, in questo posto, verso la mezzanotte, una sera che ricordo come fosse ieri. Ero un monello e sentivo in quella bellezza come un dolce mistero. Non capivo. Sapevo solo che mi attirava, e una specie di riverenza saliva dentro di me a misura che i suoni arrivavano al mio cervello per la via del cuore. Improvvisamente mi giunse il suono di un organetto e di un flauto: un motivo armonioso, aereo, quasi un messaggio. Seppi più tardi che si trattava di *Honeysuckle and the Bee*. Era suonato con tanto sentimento che, improvvisamente, mi resi conto di quel che fosse in realtà la melodia. Fu il mio primo risveglio alla musica. ...Kennington Cross, dove la musica per la prima volta mi entrò nell'anima. Musica volgare, forse, ma era la prima volta ».

In quell'ambiente, con quella straordinaria maestra, Chaplin cresceva, alternando uno dei tanti mestieri ch'egli esercitò, ad una più

---

(1) Cfr. George Sadoul, *Op. cit.*, pagg. 13-14.
(2) Charlie Chaplin, *Il comico nel cinema*, in « L'Italiano », n. 17-18, pag. 67.
(3) Charlot (Charlie Chaplin), *Io e voi* (Memorie), pag. 105, Corbaccio, Milano 1930.

o meno lunga scrittura. Finalmente, a 17 anni, Sidney lo fece entrare, prima come sostituto, poi come attore, nella troupe di Fred Karno.

Scritturato da « the Guv'nor » in una delle sue compagnie di « London Comedians » o « Mumming Birds » (Uccelli silenziosi) che avevano una specie di monopolio dei music-halls popolari britannici, Charlie affinò quelle nozioni apprese un po' ogni giorno da sua madre Hannah, scoprendo le regole, i segreti di un'arte antichissima: la pantomima.

Dopo essere apparso per la prima volta, sostenendo una parte secondaria, in *The Match of foot-ball*, Charlie assume una sempre maggiore importanza nella formazione a cui è stato assegnato dal « Guv'nor » e ben presto (dopo la delusione costituita dall'aver Karno preferito Stan Laurel come protagonista di *Jimmy l'intrepido*) diventa il centro di attrazione della troupe. Gira per l'Inghilterra, recita a Parigi (all'« Olympia », alle « Folies Bergère », a « La Cigale ») e, guadagnando sempre di più, finalmente può affittare una camera mobiliata con tappeti persiani e paralumi rosa.

Nel 1911, una delle troupes di Karno, quella diretta da Alfred Reeves, compie una tournée di sei mesi negli Stati Uniti. Nel settembre del 1912 e per tutti i primi mesi del '13, Chaplin ottiene grandi successi, particolarmente come « ubriaco » nella pantomima *A Night in London Club*. Ed è in quella farsa silenziosa ma irresistibile (i pantomimi, anche se riempivano lo spettacolo d'una sera intera, non potevano pronunciare parole per più di 20 minuti complessivi) che Adam Kessel, uno degli alti papaveri della Keystone Films, nota Chaplin e gli propone un contratto, per le 52 settimane del 1914, a 150 dollari la settimana.

Charlie in principio nicchia, poi, il 15 dicembre dà l'addio alla pantomima al Pantage Theatre di Los Angeles ed entra nel mondo del cinema. Il 1° gennaio appare, come comparsa, in un paio di filmetti Keystone: dal 16 al 19 dello stesso mese, diretto da Henry Pathé Lehrman, accanto allo stesso Lehrman, ad Alice Davenport ed a Minta Durfee, interpreta il suo primo film *Making a Living*. Ma il suo personaggio è ben diverso da quello che, poi, lo consacrerà poeta: egli ha appiccicato sul labbro superiore due baffoni da cinese, porta il monocolo, inalbera un cilindro e indossa una redingote.

Alla fine del mese, invece, in *Kid Auto Races at Venices*, Chaplin è già diventato Charlot. Aveva chiesto in prestito al grasso Roscoe Arbuckle (« Fatty ») i suoi pantaloni, al padre di Minta Durfee una bombetta troppo stretta, a Ford Sterling le scarpacce enormi ed aveva ritagliato dai baffi di Mack Swain i baffetti caratteristici, aveva indossato una giacchetta striminzita. Più tardi (quando era già al de-

cimo film) aveva aggiunto al tutto il bastoncino di bambù. La marionetta Charlot era nata: ma solo *esteriormente*, chè quasi tutte le « farse » interpretate per la Keystone non si allontanano dai « film-inseguimento » di Mack Sennett, dagli « slapstick » con abbondanti getti di torte di panna.

Poi, gradatamente, un po' per giorno, Chaplin aggiunge qualche « cosa » alla sua « marionetta; pian piano, anno per anno, ne costruisce l'« io » silenzioso, in essa trasferendo i ricordi, le sensazioni immagazzinati nel subcosciente, durante la sua infanzia e la prima giovinezza.

E quando — ha ormai lasciato la Keystone, ha lasciato l'Essanay (che, per rimpiazzarlo ha chiamato dalla Francia Max Linder), ha firmato con la Mutual — Chaplin dirige e interpreta (1917) *Easy Street* il personaggio « Charlot » è ormai completo. Egli che aveva immediatamente capovolto il sistema di Mack Sennett — « quello si accontentava di lanciar piatti sulla faccia delle autorità: Charlot *se li lascia tirare* » (1) perché « un uomo debole, perseguitato gode sempre i favori della folla » (2) — ormai « tenta di esprimere il suo lirismo personale. Fugge verso il sogno, un sogno (ancora) ingenuo, un sogno (ancora) un po' grossolano, fugge verso il dramma, un dramma un po' sommario, organizza quella tragica commedia della delusione che è il suo tema più caro » (3): ha immesso, ormai, nel suo « Charlot » quell'amarezza rassegnata che ha rinchiuso dentro la propria anima durante gli anni durissimi dell'infanzia e dell'adolescenza, la poesia accorata delle delusioni provate quando percorreva le vie di Lambeth, quel senso drammatico della vita non risolto, non superato, che traluce nel finale di tanti suoi film: riaffiorano le reminiscenze del giovane che durante il giorno leggeva Schopenhauer e la sera sui palcoscenici prendeva pedate nel sedere.

E il suo « personaggio » lo fa vivere nello stesso *spazio* della cornice in cui era vissuto Chaplin: la « strada della paura » di *Easy Street* è ricostruita sulla falsariga dei vicoli dal selciato sconnesso di Lambeth o di Kennington, con le grondaie che fanno precipitare la loro acqua dentro la botte in cui Chaplin si lavava la mattina (« Rivedo il vecchio secchio innanzi alle scuderie (4) dove di solito mi lavavo... Passiamo innanzi a Chester Street dove dormivo abitualmente... Ecco Baxter Hall, dove per un penny ci facevano vedere la lanterna magica... ci davano una tazza di caffè e una fetta di

(1) Cfr. *Aspetti del cinema*: *Felicità americana*, in « L'Italiano », num. cit., pag. 79.
(2) Cfr. CHARLIE CHAPLIN, *Il comico nel cinema*, in « L'Italiano », num. cit., pag. 70.
(3) Cfr. BARDECHE ET BRASSILLACH, *Histoire du Cinéma*, Ière Edition, Paris, pag. 330.
(4) Cfr. CHARLIE CHAPLIN, *Io e voi*, pag. 96.

torta e vedevamo la Crocifissione... Il posto di polizia: luogo di spavento pei giovani... »: e sono, le « strade », le « situazioni », i « personaggi » della sua infanzia, gli ambienti di quasi tutti i suoi film, le situazioni, la folla nel suo insieme e negli specimen che se ne distaccano. E tutto questo ritornare indietro con la memoria, per pescare nel ricordo quel che inconsapevolmente v'è rimasto, lo ritroveremo in *The Kid* (lo strano mestiere di rompitore di vetri per dar lavoro all'amico e protettore vetraio, la « paura » dell'orfanotrofio, ecc.), dopo averlo visto già in *A Dog's Life*, per reincontrarlo ancora (ormai concluso anche il periodo della « First National » e inaugurato quello della « United Artists ») in *Pay Day*, e negli altri film successivi.

Lontano dal clown delle prime farse. Charlot fa, ormai, solo sorridere e commuove: suscita la commozione, che v'assale e vi stringe la gola quando Charlot sogna in *The Gold Rush* la visita delle ragazze alla capanna, nella notte di capo d'anno, quando Charlot si incontra nuovamente con la cieca — ormai risanata — di *City Lights*, quando il piccolo barbiere ebreo di *The Great Dictator* si trova alle prese cogli uomini feroci delle S.S.

Ma dopo essere apparso come « barbiere » in antagonismo col dittatore, Chaplin dà l'addio ai ricordi della sua infanzia: dà l'addio alla giacchettina streminzita e lisa, ai pantaloni larghi e cascanti, alla bombetta ammaccata, alle scarpacce sfondate ed al sottile bambù di Charlot. Si ripresenta con il nuovo volto — troppo male hanno fatto all'uomo Chaplin per poter egli ancora « sperare »: troppo male si è abbattuto sul mondo, per poter avere ancora diritto di cittadinanza il patetico Charlot — di Verdoux-Bonjour-Vernay-Florey: si ripresenta con il nuovo volto della marionetta moderna (e in senso lato funziona ancora la « chiave » autobiografica) che si serve del delitto come mezzo di vita. L'idea informatrice di *Monsieur Verdoux* porta alla sua esasperazione logica l'idea-dittatore.

Nel film antinazista Chaplin rese materialmente, nella concretezza fisica del personaggio « barbiere-Charlot » e del personaggio Hynkel, l'antagonismo insanabile tra il concetto-bene e il concetto-male. In *Verdoux* Chaplin è andato più in là: ha fatto, cioè, svolgere la lotta tra i due *concetti* nell'animo di un solo personaggio; ché in Verdoux coesistono due « io »: l'« io » dolce, melanconico, sentimentale e patetico di Charlot, l'« io » che vorrebbe « potersi ritirare dagli affari », che vorrebbe trascorrere le sue giornate accanto alla moglie e al figlioletto, che ama i fiori e i gatti, che si commuove alla vista di un bruco incautamente postosi in mezzo ad un viale di giardino: e l'« io » Verdoux: l'« io » feroce ed amaro, che considera il delitto

« un lavoro come un altro », un lavoro faticoso ma necessario in un'epoca arida e desolata come quella in cui vive.

Questa volta Chaplin è *dalla parte* di Verdoux. Ed è tanto dalla *sua parte* che, nel costruire il film, nel raccontare le avventure di questo cireneo del delitto, riesce a trascinare il pubblico, ad appassionarlo, a trepidare per lui. Non perché non ami più il suo « amico Charlot », ma perché in un'epoca come la nostra — sostiene Chaplin — non c'è più posto per un sentimentale come Charlot. Tanto è vero che anche gli impulsi charlottiani di Verdoux non determinano che male: come quando Verdoux, per l'improvviso affiorare dell'« io » charlottiano, salva dalla morte una delle vittime designate, una povera ragazza disperata, e si accorgerà che quel salvataggio misericordioso ha causato la caduta morale della donna (ripetendo un motivo, il motivo che concludeva *A Woman of Paris*, la ritroverà prostituita ad un ricco fabbricante di cannoni), come quando Verdoux, per l'impulso charlottiano di aiutare chi è in difficoltà, si farà arrestare. Sicché sarà Charlot ad avere la peggio nella lotta feroce.

Ma Chaplin andrà più oltre: anche Verdoux sarà travolto, perché in un'èra in cui « il delitto, quando è organizzato, diventa eroismo », in un'epoca in cui dominano la cattiveria (e Chaplin ne ha fatto le spese, con i ricatti di Mildred Harris, di Lita Grey, di Joan Berry, con le campagne di stampa orchestrate contro l'« imboscato » della guerra del '18, contro l'artista « straniero accusato di turpitudine morale ») (1) la violenza e la brutalità, in cui i morti non si contano a centinaia ma a milioni, non c'è più posto neppure per lui, povero dilettante del delitto, povero untorello della morte.

Questa volta è il vuoto, il *vuoto* assoluto e senza speranza: il povero mendicante travolto dal taylorismo di *Modern Times* aveva le sue piccole gioie: il protagonista delle brevi favolette di « due bobine », il vagabondo di *The Gold Rush*, di *The Circus*, di *City Lights* portava sempre con sé, anche quando il finale era sconsolato, anche quando Charlot imboccava col suo passo caratteristico la strada sconfinata che l'avrebbe condotto verso altre avventure, la *sua* speranza: il *povero* signor Verdoux, questo desolato commesso viaggiatore del delitto, sempre in ansia, sempre costretto a ripartire un attimo dopo che è arrivato, sempre sul chi vive, che deve spremere il cervello per inventare modi sempre nuovi per « uccidere », ancora, non ha più neppure gli attimi brevi di felicità riservati agli uomini qualunque. Non ha più nulla, non crede, né *può* credere più in nulla. E Chaplin uccide Charlot: non materialmente, vestendo Verdoux

(1) Cfr. George Sadoul, *Op. cit.*, pag. 201.

di attillati panni eleganti, sostituendo le scarpette di vernice alle scarpacce di Ford Sterling, la lobbia impeccabile alla bombetta ammaccata del padre di Minta Durfee: lo uccide alla fine del suo film, facendo muovere il nuovo personaggio verso la ghigliottina con il passo stanco del vagabondo.

Ma dall'aprile del '47 — la sera in cui fu presentato *Verdoux* al Broadway Theatre di New York — al 19 novembre 1951, il giorno in cui Chaplin iniziò le riprese di *Footlight* (questo è il primo titolo di *Limelight*) avviene un miracolo: nell'animo e nel cuore del poeta tornano a germogliare la speranza e l'amore. Egli, superate le negazioni di *Verdoux*, sente che in questa tragica epoca atomica (anche i morti di Dachau e di Buchenwald sono « piccola cosa » se si pensa alla capacità distruttiva del nuovo ordigno spaventoso) gli uomini hanno bisogno di un grande, di un immenso amore; e nel suo « io » si compie un processo evolutivo molto simile a quello che condusse un altro grande artista, Jean Renoir, alla *necessità* di realizzare *The River*. « Prima della guerra — dichiarò il cineasta francese — la mia partecipazione al concetto di poter influenzare il mondo consisteva nel tentare di aggiungervi una voce di protesta. Non credo che le mie critiche furono molto amare, perché amo troppo l'umanità e oso sperare che nel mio sarcasmo si fondesse sempre un po' di tenerezza. Oggi l'essere nuovo che io sono sente che non è più il tempo del sarcasmo, che l'unico contributo ch'io posso portare a questo mondo illogico, irresponsabile e crudele è il mio *amore* » (1). Ma per giungere a questo *nuovo* amore, un amore che supera il proprio dolore nel trasferire la propria vitalità, la propria fantasìa — anche quando la carne è invecchiata e il corpo è stanco — *negli altri*, Chaplin deve dimenticare Charlot, deve abbandonare per sempre il piccolo barbiere ebreo di *The Great Dictator*, allontanarsi dalla tomba senza lacrime di Verdoux: deve, sul filo d'una favola che ricorda talune situazioni di *City Lights* e le supera, riavvicinarsi alle vicende della sua vita degli inizi, quando il figlio di Hannah e Charles Chaplin abitava o al 287 di Kennington Road o al 3 di Ponwall Terrace e, coi « Mumming Birds » di Karno, recitava le sue pantomine all'Alhambra di Bradford o al Pavilion Theatre di Glasgow.

Deve riavvicinarsi (ed ecco che la *chiave* autobiografica continua ad essere valida) a quei tempi lontani con gli occhi del sessantatreenne signore dai capelli candidi, un po' timido e un po' sfrontato che ha trovato nella dolce, e insieme volitiva, Oona o'Neill « il sale della sua vita »: deve non solo ricostruirne i fatti, ma trarne

(1) Cfr. Guido Aristarco, *La Mostra di Venezia*, in « Cinema », Nuova Serie, vol. VII, n. 70 del 15 sett. 1951, pag. 128.

gli insegnamenti, trarne i motivi di speranza nei confronti del « miracolo della vita ». Da quei ricordi rivissuti con l'esperienza di oggi nasce la parola d'amore: nasce Calvero di *Limelight*. Un Calvero che confessa di essere « un vecchio peccatore » (anche lui beve come il padre di Chaplin), un Calvero che « ha già avuto cinque mogli e una più una meno non fa né caldo né freddo » (1); un Calvero che ha lo stesso volto di Chaplin, che ha lo stesso passato di Chaplin (i vecchi manifesti, i vecchi ritratti di Chaplin ventenne), un Calvero a cui — come all'autentico Chaplin — « quando da ragazzo si lamentava sempre perché non aveva giocattoli » il padre diceva: « Questo (il cervello) è il più grande giocattolo del creato. È qui il segreto della felicità » (2); un Calvero, infine, che crede che « la vita è meravigliosa se non se ne ha paura » e che « tutto quel che ci vuole è coraggio e immaginazione » (3).

E Calvero-Chaplin abita nel quartiere londinese in cui abitò Charlie: il quartiere sulla cui umanità spicciola si affacciava Hannah Chaplin dalla finestra (la stessa finestra di Calvero) per osservarla e ripeterla con mimica stupefacente a Charlie e a Sidney. E trasfigurando queste esperienze autobiografiche, rielaborando, come s'è detto, i temi di *City Lights*, Chaplin, nonostante la drammaticità del finale, lancerà agli uomini un messaggio d'amore e di speranza. Ormai Calvero può morire: la sua vitalità, la sua speranza nella vita, la sua fantasìa si sono completamente trasferite nella danzatrice Terry: il processo di osmosi è ormai completo: e anche se il corpo di Calvero s'è afflosciato come quello di una marionetta a cui si siano consumati i fili, egli non muore perché nulla scompare — lo ha affermato poco prima, lo ha burlescamente ripetuto nel « numero delle sardine » — tutto si trasforma: egli per il suo atto d'amore, per il suo sacrificio, vivrà ancora *in* Terry.

Questo è il messaggio di *Limelight*: un significato che supera la dolce-malinconica posizione di Charlot, che supera quella aspra, amara e negatrice di Verdoux: un significato che permette a Chaplin di mutare in poesìa quel che avrebbe potuto essere patetico e melodrammatico. E questo messaggio è contenuto da un film che riveste un eccezionale interesse anche da quel punto di vista « autobiografico » che insistiamo sia la *chiave* (o almeno una delle chiavi) capace di far penetrare — oltre le immagini fittizie — *dentro* Chaplin. La posizione spirituale di Calvero è la stessa di Chaplin: ritroviamo in

(1) Cfr. *Luci della ribalta di Charles S. Chaplin*, in « Filmcritica », n. 20 del gennaio 1953, pagg. 19 e segg.
(2) Idem.
(3) Idem.

Limelight il progressivo distaccarsi da quella comicità meccanica che caratterizzò gli inizi di Chaplin: la sensazione dell'essere ormai superata la sua poetica marionetta dal tubino ammaccato. Momenti biografici — questi — rivelati dalla confessione di Calvero: « Era qualche cosa di più complesso. Sa, più gli anni passano e più si vuol vivere intensamente. Un senso di triste dignità vi pervade... e ciò è fatale per un comico. A me è capitato: perdevo contatto con il pubblico: non riuscivo più a scaldarmi » (1); e dalla insofferenza, comune a Calvero ed a Buster Keaton, di fronte alla ripetizione di una identica frase « Sembra di essere tornati ai bei tempi d'una volta ».

E tale chiave biografica potrebbe essere adoperata in altri dieci, cento momenti della favola di Calvero: essa spiegherebbe anche la scelta dei « numeri » in cui il vecchio clown si esibisce, con il ritorno di *trovate* che Chaplin, cogliendole dalla sua vita (quando egli mima con le mani taluni oggetti, taluni atteggiamenti, non sembra di vedere al suo posto Hannah Chaplin che descrive ai figli « rifacendo colle mani, con gli occhi, con l'espressione di tutta la fisionomìa » (2) « tutto quello che accadeva in istrada »?) o dalla sua prima esperienza di attore di music-hall (il gag dell'acqua che esce dall'orecchio non fu trasferito dal palcoscenico nell'« one reel » Keystone *A Film Johnnie*?; e quello del furto delle uova in *Dog's Life*, ecc.): essa spiegherebbe anche perché la fotografia di Chaplin si trovi tra i manifesti ed i cimeli di Calvero.

Perché Chaplin, anche se nella vita reale ha quel che manca a Calvero, si trova spiritualmente nella identica posizione di Calvero: anche lui teme di non saper più far ridere, e tenta, come Calvero nel ridare speranza e fede a Terry, di superare Charlot « la misère de son enfance » non più con l'amarezza terrificante di Verdoux, ma con l'amore di Calvero. E riesce a rinnovarsi: riesce a procurarci, attingendo dalle memorie degli anni lontani, nuove emozioni, ben più profonde di quelle che eccitò in passato.

Con il tono quasi dimesso del racconto: il racconto di un autentico poeta.

GAETANO CARANCINI

---

(1) Idem.

(2) Cfr. CHARLIE CHAPLIN, *Il comico nel cinema*, in « L'Italiano », num. cit., pag. 67.

LA SCOPERTA DELLA CINA

(A proposito di una mostra d'arte)

Una vera scoperta geografica della Cina, si sa, non è mai avvenuta; ma la conoscenza della sua cultura e della sua arte è una conquista recente. Nell'antichità classica le poche confuse notizie, derivanti soprattutto da qualche indiretto commercio, in particolare della seta, non potevano condurre ad alcuna definita nozione di quel lontano favoloso mondo; e neppure quelle relative ai traffici più intensi del Medio Evo, perché i mercanti veneziani, genovesi, pisani, intenti alla pratica dei loro commerci, non erano tramite sufficiente fra la cultura orientale e quella occidentale.

Il libro di Marco Polo (1254-1324) non può considerarsi un tentativo di interpretazione culturale degli aspetti di una civiltà così diversa dalla nostra, ma piuttosto una raccolta di notizie riguardanti soprattutto la mercatura, e la narrazione, spesso stupenda, di quel meraviglioso che, per tanti e così diversi aspetti, aveva colpito la fantasia dell'avventuroso viaggiatore.

Così anche gli scritti dei primi legati e missionari cattolici, che pure contribuiscono in qualche modo alla conoscenza della Cina, nulla dicono di molti importanti aspetti di quella civiltà.

Una più vasta conoscenza, che già può dirsi della cultura se non ancora dell'estetica della Cina, ha principio soltanto nel secolo XVI con le lettere, traduzioni ed opere particolari, specie grammatiche e dizionari, di altri missionari, soprattutto gesuiti, fra i quali ultimi il maceratese Matteo Ricci (1551-1610), missionario zelantissimo, scrittore classico in lingua cinese, scienziato, ambasciatore di fede e di scienza, segna il primo incontro culturale, con reciproca comprensione, fra Occidente ed Oriente.

Poco dopo un altro gesuita, Atanasio Kircher, in un suo libro, *China Illustrata*, pubblicato ad Amsterdam in latino nel 1667, sorta di piccola enciclopedia dello scibile europeo di quel tempo in materia di sinologia, tenta persino (cap. II), in modo inevitabilmente fantasioso, una interpretazione dei caratteri arcaici, anzi, per dirla con l'autore, una « Veterum sinicorum characterum anatomia ».

Nel secolo XVII, dunque, e nel XVIII poi questa conoscenza cul-

turale della Cina diventa ancor più precisa: per un interesse di alta speculazione filosofica (Leibniz); per una circostanza storica, « la controversia dei Riti », fra gesuiti e domenicani relativa al nome, in cinese, della divinità, ed alla tolleranza o meno del culto degli antenati e degli onori a Confucio con i riti relativi, controversia che appassionò a lungo cattolici, protestanti e giansenisti; infine per gli Illuministi del Settecento che nella morale razionalista confuciana cercavano argomenti per le loro tesi.

A riprova, inoltre, di quanto fosse ancora ignota nel sec. XVIII l'arte cinese, si possono ricordare di Voltaire, pur così appassionato zelatore della civiltà della Cina, un giudizio su quest'arte, che dimostra l'ignoranza completa di lui e del suo tempo sull'argomento. Nella dedica di quella sua tragedia *L'Orpheline de la Chine*, cui attese, anche per l'argomento, con tanto amore, parlando dei cinesi dice: « Comment... sont'ils restés toujours dans l'enfance grossière de l'art ». E più avanti: « Les chinois... sont desmeurés aux premiers éléments de la poésie, de l'éloquence, de la phisique, de l'astronomie, de la peinture ». Della poesia e della pittura!

Del resto ancor prima un altro occidentale, già ricordato, il nostro Matteo Ricci, sebbene, nella sua lunga dimora in Cina attento osservatore di ogni aspetto della civiltà di quel popolo, enuncia per la pittura e la scultura cinese, certo a lui più nota allora che non a qualsiasi altro europeo in Occidente, un giudizio frettoloso e negativo: « Essendo i cinesi amicissimi della pintura non possono però arrivare ai nostri... Non sanno pingere con olio né dar l'ombra alle cose che pingono, e così tutte le loro pitture sono smorte e senza nessuna vivezza ». Pure il tempo in cui egli così scriveva era quello della grande arte di Wên Chêng-ming, di Hsü Wei, di Tung Ch'i-ch'ang, per non dire di tanti altri.

E per la scultura: « Nelle statue sono infelicissimi, e non so che habbino altra regola nelle proportioni e simmetria che dell'occhi, i quali, in cose grandi, si ingannano molto facilmente ». Possibile che, se anche egli non conoscesse le eleganze dell'ultima propagine di arte mediterranea, quella sincretista greco-buddhista del Gandhâra, l'alta spiritualità della scultura dei Wei Settentrionali nelle grotte di Yun-Kang, e di Lung-men, non abbia almeno visto e pregiato, sia pure con occhio comune, la grandiosità sensuale delle sculture T'ang, la preziosità pittorica di quelle Sung, allora, per ragioni di culto, sparse un poco dovunque? La spiegazione ce la dà lo stesso Ricci, riflettendo la mentalità del suo tempo, ovunque diffusa e poi durata a lungo, nientemeno sino al secolo XIX, di voler giudicare col metro dell'estetica occidentale quell'arte e derivarne giudizi: « E parmi che la

causa di non essere loro eminenti in simili arti fu la puoca o nessuna comunicazione che hebbero con altre nationi dalle quali potessero essere agiutati ».

Anche più tardi, da noi, Carlo Cattaneo, curioso delle civiltà antiche, Messico, India, Cina, e felice espositore, in larghe, e per allora anche abbastanza informate sintesi, dei loro aspetti più caratteristici, parlando della Cina non sa dir nulla della sua arte che pure, insieme alle lettere e alla filosofia, aveva definito quel popolo e il suo tipo di civiltà; e questo soltanto perché nulla era stato ancora in argomento acquisito dalla comune e dalla più speciale cultura.

Così anche Giuseppe Ferrari in quel suo libro così profondo di storia comparata, *La Chine et l'Europe*, non si accorge nemmeno dell'arte cinese; anzi è curiosa e significativa la risposta che egli si dà ad una sua interrogazione teorica: « Mais la Chine est elle barbare? Il n'y a pas un éventail, pas une boîte à thé arrivée de Nan-King qui ne démente cette extravagante accusation ».

Come poté l'Occidente giungere dall'isolata conoscenza e dalla convinta valutazione estetica dei ventagli e delle scatole da thé alla definizione erudita della filosofia, della poetica e della estetica dell'arte cinese, pura ed applicata, nei suoi esemplari più remoti e moderni, e al suo pieno godimento visivo ed intellettuale? Per un lungo travagliato cammino; poiché l'arte dell'Estremo Oriente, specie della pittura, resta totalmente avulsa dal nostro mondo spirituale e culturale, essendo espressione tipica di una civiltà formatasi in un isolamento millenario, nella quale essa non è quasi mai, neppure alle origini, un modo figurativo di riproduzione di immagini, ma piuttosto scrittura profondamente simbolica di un pensiero religioso (bronzi rituali), filosofico e letterario, (pittura di paesaggio); ora ispirata al fine sociale della morale confuciana, (persino la musica!), ora più liberamente errante nel regno fantasioso del misticismo lirico individualista del primo taoismo e della più tarda e derivata dottrina buddhista *ch'an*. Ecco perché la conoscenza dell'arte necessariamente passa per la glottologia e la filologia, primi strumenti per poter giungere, secondo i testi originali, alla coscienza critica di una estetica che già nel V secolo con Hsieh Ho enunciava i principî di una precettistica estetico-filosofica che fu, nei secoli, il canone della più grande arte pittorica.

L'avvio è dato dalle prime grammatiche e dizionari dei missionari e dagli accenni, nei loro scritti, a taluni prodotti dell'artigianato.

Si comincia anche e si approfondisce lo studio delle religioni orientali, e in particolare del buddhismo, fondamentale, con quello dei riti locali, del confucianesimo, del taoismo e delle varie scuole

derivanti, per l'interpretazione dell'estetica di quella civiltà. Ma in tutto questo l'arte, la grande protagonista della civiltà cinese, è ancora assente o quasi.

Abbiamo già visto come si giudicavano pittura e scultura; quando, però, si discorre di porcellane, la parola è prontamente convinta ed elogiativa; Marco Polo: « scodelle di porcellana... le più belle che si possano imaginare; Ricci: « la porsolana... che è la più netta e bella cosa del mondo ».

Di questa famosa porcellana, che ormai nell'Occidente è la cosa che — così allora si pensava — meglio rappresentava l'arte di quel popolo, si hanno non più soltanto giudizi genericamente elogiativi, ma addirittura notizie precise del segreto di fabbricazione rimasto sino allora impenetrabile malgrado ogni più industriosa ricerca: lo svelano due lettere del 1712 e del 1722, di un missionario gesuita, François Xavier d'Entrecolles, (1662-1741), pubblicate in una raccolta dal titolo « Lettres Edifiantes et Curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique ». Egli ne parla, soprattutto nella prima lettera, in modo preciso e con i più minuti particolari, ma, a proposito della sua decorazione, trova anch'egli modo di mostrare quanto il senso estetico degli europei, anche se colti, fosse ancor sordo per quell'arte: « Toute la science de ces peintres, et en général de tous les peintres chinois, n'est fondée sur aucun principe, et ne consiste que dans une certaine routine, aidée d'un tour d'imagination assez bornée. Ils ignorent toutes les belles règles de cet art ».

E così pure, non essendosi ancora formata per la mentalità occidentale una coscienza estetica dell'antica arte fittile dell'Estremo Oriente, egli non può esserne il primo, improvviso scopritore; e perciò di alcuni esemplari di questa, da lui ritrovati « dans une masure » può tranquillamente dire: « Je n'y ai rien remarqué de particulier ».

La scoperta della Cina, attraverso queste magnificenze artigiane, è, dunque, ancora dovuta ad un'esperienza soltanto visiva e alla riduzione dei valori estetici, anche della ceramica antica (lo abbiamo visto dalle lettere di d'Entrecolles), ai canoni consueti dell'arte occidentale; scoperta che così avviene, anche per questo tramite e per quello delle stoffe, non solo in Europa ma anche, e già da tempi assai più antichi, nell'India, nell'Iran, nella Turchia, nell'Irak, nell'Egitto. Gli scavi in alcune località, (Samarra, Fostat), nelle quali si sono rinvenute ceramiche pre-T'ang e T'ang, testimoniano quanto lontano giungesse, nelle forme perfette di un'arte, la luce splendida di quella civiltà.

Soltanto nel secolo XIX, che segna la nascita dell'orientalismo scientifico europeo, ha principio in Occidente l'indagine critica del-

l'arte: nel 1887 Paléologue pubblica un suo libro sulla storia dell'arte cinese. Ma dalle povere illustrazioni di questo libro, quasi tutte incisioni tratte da disegni, non poteva derivare neppure un'esperienza visiva, sia pure indiretta, delle opere d'arte di cui si discorreva. È strano a dirsi- l'arte giapponese, e per di più in un genere realista popolare, che, con le sue stampe in nero e a colori, giunte numerose in Europa, si fa mediatrice di forme e stili che rispondono allo spirito di una civiltà nella quale la poetica e l'estetica sono totalmente diverse dalla nostra. Di quest'arte, per due dei suoi principali autori, Utamaro ed Hokusai, si fa araldo, con le eleganze letterarie del suo stile, Edmond de Goncourt, pubblicando, per il primo di essi, una monografia nel 1891, e un'altra, per il secondo, nel 1896, che ebbero non soltanto fortuna letteraria, ma servirono anche a diffondere fra gli artisti la conoscenza della materia; e si sa quale interesse destò questa forma d'arte fra gli impressionisti francesi, in particolare per Manet e Degas. Intorno a questo tempo, nel 1893, Edouard Chavannes rivela all'Occidente la scultura in bassorilievo delle dinastie cinesi Han (206 a. C. - 220 d. C.), con un'opera *La Sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han* nella quale sono riprodotti i calchi di questi bassorilievi, dando così al lettore una visione che può quasi dirsi diretta degli originali.

È poi la volta delle esplorazioni dell'Asia Centrale e degli scavi in alcune località, Turfan, Kucha, Kothan ed altre oasi del bacino del Tarim, che già furono centri fiorenti su quella « Strada della Seta » lungo la quale si forma e si irradia un'arte nuova per la mescolanza degli apporti indo-iranici, tibetani, turchi, giungendovi ancora, ultima onda, forme e stili di quell'arte sincretista elleno-buddhista (*gandhâriana*), nata, dopo la conquista di Alessandro Magno della regione del nord-ovest dell'India, dall'incontro e dall'accordo di due civiltà e di due religioni, l'una con i suoi miti morenti, l'altra con quelli già da secoli trionfanti e in un continuo vitale divenire. Sono le spedizioni di Sven-Hedin, di Aurel Stein, Paul Pelliot, Hackin, von Le Coq, Grünwedel, Otani, che dimostrano anche un altro incontro, quello delle correnti delle arti figurative centro-asiatiche, e plastiche dello stile Gupta e post-Gupta con la pittura cinese (specie a Tuen-Huang, marca di frontiera della Cina Occidentale, al termine delle strade carovaniere dell'Asia Centrale) e con la scultura Wei, Sui e T'ang (secc. V-X). Del 1914 è la scoperta della grande scultura funeraria del Szecwan ad opera di Victor Segalen e Jean Lartigue; del 1917 il rinvenimento delle tombe degli imperatori delle Sei Dinastie (222-589), nei dintorni della capitale di queste, Nanchino.

I risultati di questo enorme lavoro, perseguito fra rischi e disagi,

sostenuto dalla passione di questi missionari della scienza, sono portati alla ammirazione ed allo studio degli Occidentali in opere ponderose con le quali è possibile attuare la prima sistemazione scientifica del materiale estetico acquisito. Inoltre alla prima archeologia, frammentaria e casuale, se ne aggiunge una scientifica nel 1920, quando un geologo svedese Gunnar J. Andersson scopre nell'Honan occidentale e nel Kansu una civiltà neolitica, che può chiamarsi dei « protocinesi ». Fra il materiale vario raccolto negli scavi, primeggiano grandi vasi in ceramica, elegantissimi per la forma e soprattutto per una loro sontuosa decorazione a colori: che, se di origine locale e non allogena come taluni affermano, potrebbero essere le prime parole del grande canto della pittura cinese. Nel 1927 incominciano, poi, a cura dell'*Accademia Sinica*, e con metodo veramente scientifico, gli scavi di An-yang, l'ultima capitale della prima dinastia storica Shang, che dal 1934 al 1937, hanno rivelato, specie con i bronzi rituali arcaici, di meravigliosa fattura e di pura severa bellezza, il tipo di una civiltà che negli ultimi tre secoli di questa dinastia (1300-1028 a. C.) aveva assunto forme di regalità sontuosa, e di elevato vivere sociale.

La formazione, infine, delle collezioni private dei grandi musei, e le numerose mostre in America e in Europa, hanno dato l'ultimo, grande contributo allo studio dell'arte orientale.

Fra le mostre quella veneziana di quest'anno è degna onoranza tributata a Marco Polo per il settimo centenario della nascita, ed è la prima di tutte le arti cinesi che si tiene in Italia. La quale, pur con il vanto di aver dato al mondo il fondatore della sinologia moderna, Matteo Ricci, e di annoverare, fra i viventi, uno dei più grandi orientalisti nel mondo, Giuseppe Tucci, non possiede ancora un museo di arte orientale che possa a buon diritto così chiamarsi. L'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente di Roma ha appena incominciato, con criteri scientifici, un suo museo: ma scarsezza di mezzi e altre difficoltà richiedono che si perseveri nel proposito con quel coraggio che può durare soltanto per la forza di una passione e la nobiltà di uno scopo.

Quanto abbiamo detto può bastare per dimostrare con quale fervida fatica, durata secoli, il mondo occidentale sia giunto alla scoperta della Cina; sicché oggi, superati quella fugace esperienza di sensi e quel godimento alimentato, più che altro, dalla curiosità e da una voga di esotismo, ci è possibile comprendere lo spirito dell'estetica cinese e conoscerne la storia.

Così un bronzo arcaico non è più soltanto una cosa fatta ancor più preziosa dall'opera dei secoli, che nel buio della terra gli ha da-

to la sua splendida veste gemmata, ma quasi un testo espresso per simboli che ci è consentito oggi di « leggere » (Hentze); perciò vive ancora per noi la sua vita remotissima, come quando era emblema di potenza e di nobiltà, ricco di significazione e di mistero magico e religioso, mediatore, nei sacrifici del culto degli antenati, fra i viventi ed i morti.

La giada ha ora ben altro significato di quello estetico sensuale della materia; poiché vi si aggiunge il godimento intellettuale della rievocazione, in alcune sue forme, della dignità di simbolo del cielo e della terra, e nel cerimoniale solenne di Corte; della sua virtù preservatrice dalla corruzione per cui era adoperata nei riti funerari; della sua identificazione con l'elemento primo del cosmo, quello maschile « yang »; del suo paragone, sin dall'antichità, con le cose umane e naturali di più alto pregio: « ... la sua perfetta compattezza e la sua estrema durezza rappresentano la sicurezza dell'intelligenza; ... i suoi angoli che non tagliano, sebbene affilati, sono simbolo della giustizia; ... il suo splendore ricorda il Cielo; la sua meravigliosa sostanza, estratta dalle montagne e dai fiumi, ricorda la terra », come si legge nel *Li Chi*.

Della scultura Wei (metà del V - metà del VI secolo), una delle più alte espressioni estetiche del pensiero religioso, possiamo meglio definire l'essenza storica e la formazione ideale, seguendola dal suo nascere nella prima incarnazione secondo il canone iconografico indiano, dal suo errare e dalle soste per i deserti e le oasi centro-asiatiche, via, via, sino all'ultimo approdo, nei tempii rupestri di Yun-Kang e di Lung-men, dove la prepotente carnalità terrena degli archetipi si dissolve nel grafismo di una trascendentale visione spirituale.

La semplice solida ceramica Han esprime bene il tipo della civiltà di quella dinastia che ci è nota in ogni particolare della sua storia: di schietta origine paesana nel suo fondatore, Liu Pang; forte delle certezze morali del risorto confucianesimo, che informa, in questo primo periodo, del suo spirito pragmatista la grande forza militare e civile dello Stato, e il realismo delle arti figurative e plastiche.

Senza la conoscenza delle dottrine confuciana, taoista, buddhista e *ch'an*, è possibile comprendere lo spirito della pittura cinese? Da quella delle lastre fittili dell'Honan (Museo di Boston), (II-III sec. d. C.) strettamente apparentata al grafismo della scrittura ideogrammatica, dalle altre del « Cofano Dipinto » (II-III sec. d. C.) nei loro racconti di evidente ispirazione morale confuciana, dalle prime eleganze di composizione e di stile nelle scene auliche del rotolo di Ku K'ai-chih (IV sec. d. C.) fino all'estasi lirica del paesaggio Sung.

Poiché, soprattutto quest'ultima pittura nei suoi due periodi, il Settentrionale (960-1127) e specie il Meridionale (1127-1280), è il prodotto squisito della filosofia e dell'umanesimo cinese; non più rappresentazione meramente figurativa, sia pure in una personalissima riduzione stilistica, ma piuttosto, nella tecnica a solo inchiostro e nella purezza dei valori lineari, vera scrittura espressiva di motivi letterari, o di concetti filosofici universali derivati, nella contemplazione mentale, dalla verità costante ed essenziale che si cela oltre il muro d'ombra delle cose. Non possono bastare esperienze visive, tirocinio e bravura di mestiere a formare quest'anima dell'artista; il quale non è un professionista ma un letterato, un filosofo, spesso anche uomo di governo, una persona, insomma, di raffinata cultura (*wên-jên*), adusata ai più nobili esercizi della mente, per la quale la pittura è un mezzo espressivo anch'esso di quel suo ricco mondo spirituale che ha avuto formazione in tanti altri modi; « Pittura dei gentiluomini » prima, e poi « Pittura dei Letterati » la chiamano, infatti, i Cinesi. Non era per essi proprio « scrivere » quando, con lo stesso pennello, di una pittura dichiaravano l'ispirazione o la traduzione letteraria, nell'agile corsivo del « carattere erba » che, simile a filamenti vegetali, si mescola, in modo stilistico complementare, ai segni della figurazione?

Scoperta la Cina, questi tesori dell'arte sono diventati nostri: con la eterna universale bellezza di cose che, generate da uomini effimeri, sono tuttavia perennemente incorruttibili; anzi rinnovano e moltiplicano le loro vite, poiché altri uomini dopo i loro autori, ed altri ancora nei secoli, le accolgono, e le custodiscono ed esaltano nel loro amore.

ALBERTO GIUGANINO

GIULIETTA GUICCIARDI NELLA VITA SEGRETA DI BEETHOVEN

Il conte Francesco Giuseppe de Guicciardi discendeva da una famiglia reggiana trasferitasi a Modena, dove dal duca Rinaldo d'Este, alla fine del 1600, venne elevata alla dignità comitale col predicato di Cervarolo. Una linea della famiglia si diramò in Lombardia, dominio allora degli Absburgo. Filippo Guicciardi (nato nel 1711 e morto a Cremona nel 1788) vestì la divisa imperiale e, distintosi in guerra, terminò la sua carriera militare col grado di Tenente Feldmaresciallo, dopo aver contribuito a domare la rivolta scoppiata ai Confini militari. In riconoscimento delle sue benemerenze, Maria Teresa lo nominò conte del Sacro Romano Impero. Dal suo matrimonio con Maria Anna de Luzan nacquero tre figli: Luigi (morto nel 1830) che fu Consigliere dello Stato estense; Carlo (morto nel 1835) che seguì le orme paterne e finì, col grado di Maggiore Generale austriaco, comandante delle truppe estensi a Modena, e il nostro Francesco Giuseppe, che alla spada preferì la penna, agli allori di guerra le scartoffie d'ufficio ed entrò giovanissimo nell'amministrazione austriaca.

Lo troviamo, ventenne, a Gorizia praticante presso quell'Ufficio circolare. Amico di casa Torres, conobbe Casanova, vissuto nel 1773 per qualche mese nella città isontina, e cercò d'essergli utile, come dimostrano due lettere da lui dirette all'avventuriero veneziano, pubblicate dal Curiel. Nel 1774 fu nominato aggiunto al Capitanato provinciale di Gorizia, per essere poi trasferito in Galizia, quale sostituto del conte Rodolfo Strassoldo, capitano circolare a Leopoli. Ma nel 1781 lo Strassoldo, macchiatosi di peculato per somme ingenti, fuggì in Polonia e venne condannato alla perdita della nobiltà e impiccato in effige. Immischiato nella losca faccenda, il Guicciardi, o perché più fortunato o perché meno colpevole o perché più largamente protetto dall'alta posizione paterna, poté cavarsela per il rotto della cuffia, riuscendo a farsi condonare da un decreto del 19 luglio 1782 il suo « procedere irregolare ».

C'è una lacuna di dieci anni, che non siamo riusciti a colmare, nelle vicende della sua carriera, perché appena nel 1792 ci è stato

possibile ritrovarlo a Lubiana, consigliere presso quel Capitanato provinciale, dove rimase quattro anni. Il 12 maggio 1796 egli prendeva servizio presso il Governo di Trieste, in qualità di consigliere e segretario della Cancelleria, alle dipendenze del conte Brigido.

Poco sappiamo della sua attività triestina, che del resto non deve essere stata dissimile da quella degli alti funzionari imperiali dislocati in una città che era in fase di rapida ascesa economica, ma ancora agli albori della sua formazione intellettuale. Il nome del Guicciardi ricorre in moltissimi atti ufficiali del Governo triestino; nell'ultima contrastata fase della costruzione del Teatro Nuovo il suo atteggiamento, decisamente avverso al coraggioso imprenditore, il livornese Tommasini, mostra in lui un'intelligenza aperta ed energica, ma un carattere puntiglioso e pedante.

Aveva sposato un'ungherese appartenente ad una famiglia di non antica nobiltà, che aveva goduto la protezione di Maria Teresa: Susanna Brunsvik, quarta figlia di Antonio, fatto conte nel 1775.

La famiglia Brunsvik, o almeno il ramo discendente dal fratello maggiore di Susanna, occupa un posto eminente nella biografia di Beethoven: Francesco Brunsvik e le due sorelle Teresa e Giuseppina, tutti e tre appassionati musicisti, appartennero, infatti, alla cerchia più intima degli amici dell'immortale compositore. Alternavano il loro soggiorno fra Vienna, dove li richiamava l'alto grado della vita musicale, e la loro vasta tenuta di Martonvasar, situata nel comitato ungherese di Stuhlweissenburg. Un grande castello, circondato da un magnifico parco, costituiva la dimora padronale.

Dal matrimonio di Susanna Brunsvik col conte Francesco Guicciardi nacque il 23 novembre 1784 una bambina, che ebbe il nome di Giulia.

Se non nata proprio a Trieste, come affermano alcuni biografi e come risulta dall'albero genealogico dei Brunsvik pubblicato dall'Hévésy, certo a Trieste Giulietta visse gli anni formativi dell'adolescenza e apprese i primi rudimenti musicali.

Dalla famiglia materna avendo ereditato una precoce inclinazione artistica e dalla natura sortito una gradevole voce di soprano, fu messa a scuola, ancora adolescente, del tenore Gustavo Lazzarini, giunto a Trieste probabilmente dopo i successi ottenuti nel 1795 e nel 1796 al Teatro S. Benedetto di Venezia. Era un ottimo cantante, specializzato nell'interpretazione delle opere dello Zingarelli e in pari tempo un apprezzato musicista, come stanno a dimostrare due raccolte di *Ariette italiane*, che ebbero per qualche tempo grande voga, specialmente a Parigi.

All'insegnamento del canto, impartito all'intelligente fanciulla,

il Lazzarini congiunse, con ogni probabilità, anche quello del pianoforte. Frutto della fantasia di uno storico francese sono senza dubbio gli insegnamenti galanti che l'intraprendente tenore veneto avrebbe intrecciato alle lezioni musicali.

Svelta, bruna, gli occhi d'un intenso colore di cobalto, la tinta pallida, i capelli tagliati corti « alla ghigliottina », come allora prescriveva la moda, e spioventi in riccioli abbandonati sulla fronte, una bocca infantile, imbronciata e sensuale: tale rivive Giulietta Guicciardi, all'età di sedici anni, in una miniatura, che fu salvata dallo stesso Beethoven alla curiosità dei posteri.

Nel 1800 il conte Francesco Guicciardi venne trasferito a Vienna, come consigliere della Cancelleria aulica riunita austro-boema, dove prestò giuramento il 24 luglio 1800. E, strano a dirsi, la polizia intercettò per qualche tempo la sua corrispondenza con un amico triestino.

Era una promozione che rispondeva anche ai voti della moglie, desiderosa di cambiare il monotono soggiorno triestino con uno più vivace e più consono alle sue ambizioni, e di avvicinarsi ai parenti. Da una lettera di Giuseppina Brunsvik al fratello Francesco apprendiamo che Giulietta si apprestava il 25 giugno 1800 a lasciare Trieste per raggiungere la capitale austriaca e da qui Korompa (Presburgo) dove lo zio Giuseppe Brunsvik, ricco ed intellettuale feudatario ungherese, possedeva una vasta tenuta.

A Vienna Giulietta Guicciardi rivide le cugine Teresa e Giuseppina Brunsvik, alle quali la legavano e i vincoli di parentela e la comune passione per la musica. Già da un anno le due ragazze frequentavano la casa di Beethoven e ne erano diventate assidue e predilette allieve, stringendosi al compositore, allora trentenne, di una devota amicizia, che solo la morte doveva troncare.

Una migliore occasione non poteva offrirsi a Giulietta per perfezionare i suoi studi triestini. Beethoven, pregato dalle Brunsvik, accettò di allargare le sue lezioni di piano alla giovane « italiana ». Con la guida di così eccezionale, ma esigentissimo maestro, i progressi furono rapidi. Già vecchia, ella ricordava, e certo non senza nostalgia, le ore d'alta spiritualità passate con lui e il caratteristico andamento di quelle lezioni, « durante le quali egli faceva eseguire — così la Guicciardi — le sue composizioni. Era immensamente severo, finché non fosse stata raggiunta nei minimi particolari la giusta interpretazione. Preferiva un tocco leggero. Facilmente diventava violento, gettava a terra i fogli della musica o li stracciava. Non si faceva pagare, quantunque fosse molto povero... Non eseguiva volentieri le sue composizioni: preferiva improvvisare; al minimo ru-

more si alzava e se ne andava ». È un bel ritratto colto sul vivo, dalla memoria, a tanta distanza di anni.

Lanciata nella vita elegante e spensierata della capitale, dove le luci del Settecento andavano spegnendosi nell'alba già luminosa del romanticismo, la giovinetta iniziava sotto lusinghevoli auspici quella vita che a lei, fatta donna, doveva essere invece così dolorosa. Alternava i suoi soggiorni fra Vienna e le sontuose ville dei suoi parenti ungheresi, presso i quali era ospite spesso anche Beethoven.

In una lettera scritta da Giulietta parte in francese e parte in tedesco alla cugina Teresa il 2 agosto 1800 troviamo un riflesso delle sue prime esperienze intellettuali e delle sue consuetudini viennesi. Frequentava molto il teatro e i suoi giudizi sono più sicuri e più precisi di quanto potrebbe aspettarsi da una ragazza di sedici anni. Si dava allora a Vienna l'opera di Pietro de Winter, buon musicista germanico favorevolmente conosciuto allora anche in Italia, la *Marie von Montalban*, eseguita per la prima volta nel 1798 a Monaco di Baviera. « La musique de Winter en est belle — scriveva Giulietta alla cugina — le spetacle superbe, l'exécution bonne ». E degli interpreti: « Mlle Schmalz se surpasse, ainsi que tous les autres sujets jusqu'à Mme Rosenbaum. Tu aurais du plaisir à la voir, ma bonne Thérèse ».

Non erano solamente gli spettacoli teatrali, ai quali ella aveva assistito anche durante gli anni del suo soggiorno a Trieste nel vecchio teatro di S. Pietro, che la interessavano; prendeva per la prima volta contatto con la musica pura, che più si confaceva al suo temperamento sognante e sensibile. Si rammaricava perciò che Francesco, il fratello di Teresa, non si fosse potuto trattenere a Vienna per l'esecuzione, certamente privata, dell'Oratorio di Beethoven, che doveva aver luogo qualche giorno dopo. « Francesco sarebbe rimasto qui volentieri, per assistervi, soprattutto perché gli ho raccontato che l'ultima volta Beethoven alla fine dell'esecuzione aveva improvvisato così bene; ma egli resistette da eroe... ».

E la lettera continua: « Ho parlato a Beethoven delle sue variazioni a quattro mani. L'ho rimproverato: allora egli mi promise tutto. Te le restituirà molto presto. Se lo vedrò prima di partire, non mancherò di ricordarglielo; vedremo se potrò aiutarti in qualche modo a realizzare il tuo desiderio ». Queste parole sono sorprendenti, se si pensa al carattere suscettibile, diffidente e impetuoso di Beethoven. Come una ragazza di sedici anni, ed in fondo l'ultima venuta, avrebbe osato rimproverarlo e strappargli una promessa, se i rapporti fra il maestro e l'allieva non fossero entrati in una fase di tenera confidenza? Certo l'amore divampò improvviso e fu — come lasciò

scritto un contemporaneo — « decisivo per tutta la vita futura del compositore ».

Le visite in casa Guicciardi si facevano più frequenti e nei brillanti convegni musicali le composizioni di Beethoven tenevano il primo posto. « Sabato — scriveva Giuseppina Brunsvik alla sorella Teresa — abbiamo avuto una bella serata di musica presso i Guicciardi. Giulia ha suonato molto bene il Trio con clarinetto di Beethoven; poi si è eseguito il settimino ed un nuovo quintetto di Beethoven ». Il già grande musicista domina dunque senza rivali sul vibrante intelletto della fanciulla e forse già allora sul suo cuore. Gli incontri si rinnovano nell'estate successiva a Korompa e fra le ombre profonde del parco sono forse sussurrate le prime parole d'amore.

È lo stesso Beethoven che svela questa cocente passione in una delle sue rare confidenze ad un amico. Il 16 novembre 1801 egli scrive al dott. Wegeler:

Vivo un po' meglio da quando mi sono deciso a frequentare di nuovo la società. Tu non puoi immaginare come da due anni in qua fosse miserabile la mia vita. Dovunque mi perseguitava lo spettro della mia sordità. Fuggivo gli uomini e dovevo apparire a tutti un misantropo, mentre lo sono così poco. Devo questo mutamento di vita ad una cara, incantevole fanciulla, che mi ama e che io pure amo. Dopo due anni sono questi i primi momenti beati, è questa la prima volta che io sento che il matrimonio potrebbe farmi felice. Purtroppo ella non è della mia condizione sociale, e in questo momento non potrei certamente sposarla. Devo ancora arrabattarmi alacremente. Se non fosse per il mio udito, a quest'ora avrei girato già mezzo mondo; eppure devo farlo lo stesso.

Nel marzo del 1802 appariva la « Sonata quasi una fantasia », op. 27, n. 2, impropriamente conosciuta sotto il nome di « Sonata al chiaro di luna ». Portava, in italiano, la dedica: « Alla damigella Contessa Julietta Guicciardi ». La passione amorosa doveva aver toccato le vette supreme, per decidere il maestro, così rispettoso della sua arte, e già conteso nei circoli dell'alta aristocrazia, a dedicare ad una quasi ignota ragazza di diciotto anni questa argentea pagina di addolorato abbandono.

Sorge a questo punto spontanea la domanda se nella contessina Giulietta Guicciardi, nella « liebes, zauberisches Mädchen » delle confidenze al Wegeler, possa e debba identificarsi l'« amata immortale » delle tre famose lettere del 6 e 7 luglio, che non portano né l'indicazione dell'anno né il nome della donna cui erano destinate.

Tutti i biografi di Beethoven si sono affaticati intorno a questo enigma, che non potrà probabilmente mai essere risolto. Dànno alla Guicciardi la palma di questa piccola gloria (assegnata da altri a Teresa e a Giuseppina Brunsvik, ad Amalia Sebald, a Teresa Mal-

fatti) scrittori d'alto credito, come lo Schindler, il Marx, il Kalischer, il de Hévésy, e certo gli argomenti a favore della Guicciardi sono molto persuasivi: la coincidenza delle date, delle circostanze e degli elementi biografici, che possono dedursi dalle tre lettere e da quanto conosciamo intorno ai rapporti fra Beethoven e la Guicciardi, è senza dubbio sorprendente. Sta di fatto che, se della vita amorosa di Beethoven poco o nulla di preciso conosciamo, l'unico accenno esplicito ad una donna da lui amata, riguarda, come vedremo, la Guicciardi. Ma non è nelle nostre possibilità di addentrarci nel problema e tanto meno di tentarne la soluzione, anche perché poco si toglierebbe e poco si aggiungerebbe all'importanza che nella vita amorosa di Beethoven ebbe questa singolare figura femminile, la cui giovanile immagine si trova forse riflessa anche negli slanci impetuosi e gioiosi della 2 Sinfonia.

La relazione fra il Maestro e l'allieva durò probabilmente due anni.

Diremo subito che infelice più che perversa fu la vita di Giulietta dopo la fine del suo amore per Beethoven; e certo non a lei è imputabile il fatto, come qualche biografo con sbrigativo e crudele giudizio ha potuto asserire, d'avere preferito all'immensità di un genio immortale il matrimonio con un giovane bello, fatuo e sperperatore. Il matrimonio fu assecondato, se non imposto, dal padre, per motivi che, almeno in quel momento, potevano apparire ragionevoli, anche a prescindere dall'albagia aristocratica che non ammetteva gli « unebenbürtigen Ehen » dell'antico diritto feudale. Le condizioni economiche di Beethoven erano in quegli anni molto precarie, e la sua salute già intaccata dall'incipiente sordità. Passava per un giovane di grandissimo ingegno, ma di carattere difficile e scontroso, di abitudini stravaganti ed irregolari. Bello non era con la sua tozza figura, la grossa testa incassata nel collo e il viso butterato dal vaiolo. Il suo fascino intellettuale sulla ragazza, di ben quattordici anni più giovane di lui, quanto avrebbe potuto durare? La relazione, che lo stesso Beethoven del resto confessava non aveva alcuna possibilità d'esser fatta normale, era assurda e pericolosa. Quale meraviglia dunque se il padre si preoccupasse di porvi fine con l'assecondare le serie intenzioni matrimoniali di un ragazzo, che portava uno dei più bei nomi della nobiltà viennese?

Giulietta aveva conosciuto il conte Venceslao Roberto de Gallenberg subito dopo il suo arrivo a Vienna, in casa delle cugine. A Teresa Brunsvik il giovane sembra abbia fatto una corte discreta, come si dovrebbe arguire dalle seguenti frasi di una lettera scritta da Giulietta alla cugina il 2 agosto 1800:

Il conte Roberto si mette ai tuoi piedi; è per lui un piacere d'inviarti le sue composizioni, frutto delle sue ore solitarie, che attualmente sono molto frequenti. Vienna è completamente vuota e proprio nelle vere condizioni per gettarsi in braccio alle Muse. Egli è ogni giorno sul punto di abbandonare la sua patria, senza ritorno. Il suo destino lo conduce lontano — fino a Napoli — per cercare laggiù la fortuna, che qui non gli arride. È triste che lo zelo consacrato dalla sua giovinezza alla sua patria debba fiorire su suolo straniero!...

Roberto Gallenberg era di un anno più anziano di Giulietta Guicciardi, essendo nato a Vienna il 28 dicembre 1783. Discendeva da una famiglia che aveva sperperato il pingue patrimonio nelle fastose cariche ricoperte dai primogeniti. Il nonno di Roberto, generale austriaco nell'esercito dei Paesi Bassi, aveva abbagliato Bruxelles, come ricorda uno storico francese, con lo splendore delle sue livree e delle sue carrozze; il padre era stato Governatore della Galizia, più dando allo stato che da esso ricevendo per mantenere integro il prestigio della sua altissima carica.

Così il giovane entrò nella società viennese ricco più di un bel nome che di mezzi di fortuna e, dotato di un certo talento musicale, cercò la sua via in un campo molto lontano dalle tradizioni della sua aristocratica famiglia. Fu allievo di Giovanni Giorgio Albrechtberger, contrappuntista ed organista famoso ai suoi tempi, che fu per qualche tempo anche maestro di Beethoven. Ma poiché il suo ingegno era mediocre e la sua ispirazione limitata, ebbe il buon senso di non andare oltre la composizione di musica per balli teatrali: genere, del resto, anche allora molto in voga, al quale lo stesso Beethoven aveva reso omaggio proprio in quegli anni con *Le creature di Prometeo.*

Gallenberg era un bel ragazzo, alto, biondo, un « Cherubino », come ce lo dipinge qualche contemporaneo: e non v'ha dubbio che un po' la prestanza fisica, un po' il vecchio blasone, un po' l'alone d'artista che lo circondava possano aver richiamato su di lui, come quella di altre ragazze, anche l'attenzione di Giulietta. Le preoccupazioni del padre fecero il resto e il matrimonio venne celebrato il 3 novembre 1803. Gli sposi partirono subito per Roma.

Quantunque non gli fosse capitato imprevisto, il colpo fu duro per Beethoven, il quale, come ricorda il suo amico e segretario Antonio Schindler, era stato « hochbeglückt » dall'amore della Guicciardi. Lo Schindler parla di « disperazione » e accenna addirittura ad un tentativo di suicidio, aggiungendo che il Maestro trovò conforto nell'amicizia della contessa Maria Erdödy, una delle più dolci e più toccanti figure di quel romantico mondo di sognatori e d'artisti. Se disperazione proprio non fu, la perdita di Giulietta rappresentò per Beethoven senza dubbio uno degli episodi più tristi della sua vita.

Pochi giorni prima delle nozze, scriveva al pittore Macco, con filosofica rassegnazione: « Ci sono dei periodi nell'esistenza umana che devono essere superati ». Non diremo che il disperato testamento di Heiligenstadt porti i segni di questo dolore; ma è certo che negli anni immediatamente successivi al 1803 il suo tormento interiore si fa più profondo: l'aggravarsi della sordità, le preoccupazioni finanziarie, l'estrema tensione artistica, che ci darà l'*Eroica* e il *Fidelio*, esasperano l'intollerante irrequietezza del suo temperamento. È il periodo nel quale non trova materialmente pace in nessun posto. Narra, ad esempio, Ferdinando Ries che durante la preparazione del *Fidelio* era stata accordata al compositore un'abitazione gratuita nel teatro An der Wien. Ma poiché la finestra dava sul cortile, non ne era contento. Prese perciò a pigione contemporaneamente un appartamento nella così detta Casa Rossa presso l'Alsterkaserne. Venuta l'estate andò in villa a Döbling e, in seguito ad un contrasto, incaricò poco dopo lo Schindler di trovargli un'abitazione in una piazza tranquilla o fuori della cinta. L'amico scelse un appartamento sulla Mölkerbastei, al quarto piano della casa del barone Pasqualati, che offriva una vista stupenda. Così Beethoven ebbe in quell'anno a sua disposizione quattro appartamenti. Ma mutò domicilio ancor più volte: finiva però sempre col ritornare nella casa della Mölkerbastei (dove fu composto in gran parte il *Fidelio*), tanto che il barone, quando Beethoven lasciava l'appartamento, non lo appigionava, sicuro che il Maestro in breve sarebbe tornato.

Il proprietario di questa casa, ancor oggi esistente all'angolo della Schreyvogelgasse, era il barone Giovanni de Pasqualati, nato nel 1770 a Vienna, ma che legittimamente possiamo considerare triestino. Infatti, suo padre Giuseppe Benedetto era nato a Trieste il 19 marzo 1733 e, laureatosi in medicina, s'era trasferito a Vienna per esercitarvi l'arte sua. Fu membro del Consiglio dei patrizi e arcade della nota Accademia triestina, fondata dal Coletti. Ottenne il 10 marzo 1777 la nobiltà col predicato di Osterberg; la nobiltà equestre il 9 febbraio 1784 e infine il baronato con diploma del 12 febbraio 1798. Morì il 15 agosto 1799.

Commerciante all'ingrosso e banchiere, largamente dotato di mezzi finanziari, il barone Giovanni Battista Pasqualati — che Beethoven, per una strana assimilazione della pronuncia alla parola scritta, chiamava invariabilmente Pascolati — era un intelligente raccoglitore di oggetti d'arte, appassionato di musica e, come il fratello minore Giuseppe, ottimo pianista egli stesso.

L'amicizia con Beethoven, incominciata con un contratto di affittanza, durò, salvo qualche inevitabile annuvolamento, tutta la vita,

larghi sempre i Pasqualati di aiuti e di consigli al Maestro, specie nelle lunghe e penose diatribe con lo scapestrato nipote. Una delle ultime lettere di Beethoven è appunto diretta a Giovanni per ringraziarlo di avergli inviato composta di frutta e sciampagna, destinate a sostenere l'infermo, ormai incapace di prendere altro alimento. « Per oggi non posso più scrivere — conclude la lettera. — Il Cielo La benedica, anche per l'affetto ch'Ella dimostra al suo devoto e sofferente Beethoven ».

Rendendogli alta testimonianza di amicizia, il Maestro dedicò a Giovanni Pasqualati parecchie composizioni, fra le quali l'*Eleonora III*, pubblicata nel 1810, e il canone « Glück zum Neuen Jahr », stampato nel 1816. Per la morte, avvenuta il 5 agosto 1811, della seconda moglie del barone, Eleonora Fritsch, scrisse l'elegia « Sanft wie du lebtest », che porta la seguente dedica: « An die verklärte Gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati von seinem Freunde Ludwig van Beethoven ».

Giovanni Battista Pasqualati si spense tre anni dopo il suo grande amico, e precisamente il 30 aprile 1830, mentre il fratello Giuseppe gli sopravvisse per quasi sette lustri, essendo morto nel 1864 alla grave età di ottant'anni.

* * *

Alle brillanti serate musicali che si tenevano in casa Pasqualati interveniva, quando era a Vienna, anche Giulietta col marito Roberto Gallenberg. Il matrimonio non era stato felice. I dissapori incominciarono presto e andarono complicandosi anche in seguito alle difficoltà finanziarie, che l'attività artistica nel marito non riusciva a superare. Subito dopo le nozze vissero per qualche tempo in Italia. Nel 1805 erano a Napoli, dove Gallenberg scrisse l'anno seguente varie composizioni per le feste in onore di Giuseppe Bonaparte incoronato Re delle due Sicilie. Il principe Ermanno Pückler-Muskau, scrittore e soldato ugualmente valoroso, che in quegli anni si trovava in Italia, fece a Napoli, nel settembre del 1809, la conoscenza di Giulietta e ne godette i forse non disinteressati favori, se a questi si riferiscono certi passi di alcune lettere a lei dirette. Ella era allora in tutto lo splendore della sua giovinezza, come ce la raffigura, con i capelli raccolti a treccia sul capo e il dolce ovale del viso, un busto neoclassico, che oggi si conserva a Bonn, nella casa di Beethoven. Il Pückler-Muskau non esita a definirla « la più bella donna di Napoli, di una città così ricca di belle donne », ma aggiunge che « per le pazzie di suo marito e per i tempi critici » la contessa « era venuta a trovarsi in un imbarazzo mortale per una somma di cinquanta lui-

gi », imbarazzo dal quale egli evidentemente la trasse. Splendida, dunque e certamente infelice, se un altro, più pacato, contemporaneo poté notare « un costante velo di mestizia sul suo volto spirituale » e narrarci che qualche anno più tardi i due Gallenberg vivevano praticamente separati. Ma questa è forse un'affermazione d'esagerata pietà, perché dal matrimonio di Giulietta con Roberto nacquero tre figli, a distanza di parecchi anni uno dall'altro, e cioè: nel 1808 una bambina, Maria Giulia; il 25 dicembre 1809 Federico, che morì a cinquantun anni generale austriaco d'artiglieria; e il 22 agosto 1816 Alessandro, anch'egli poi ufficiale nell'esercito imperiale, che si spense a Monaco il 7 ottobre 1893: non avendo avuto figli maschi con lui si estinse il casato dei Gallenberg.

Certo è però che nel 1811 il disagio familiare era estremo, così da indurre Teresa Brunsvik a scrivere, in aprile, queste righe a sua madre: « Sono un po' spiacente, che lei non voglia occuparsi dei poveri ragazzi Gallenberg ». A tale punto, dunque, erano giunte le cose!

Concedendo una sosta alla vita randagia, alla quale, un po' il temperamento e un po' gli impegni artistici del marito la costringevano, Giulietta passava ogni anno qualche mese a Vienna e in Ungheria, nascondendo sotto un'apparente frivolità l'amarezza del suo cuore deluso. Gallenberg insisteva nei tentativi artistici, sperando di trarre dai suoi balletti (ne scrisse complessivamente una cinquantina) i mezzi per sostenere il decoro della famiglia. Arrivò anche alla Scala, nel 1813 con l'*Arsinoe e Telemaco*, nel 1817 con l'*Amleto*, nel 1822 con l'*Alfredo il Grande*, ed anche all'Opera di Parigi con la *Brézila ou la tribu des Femmes* e con l'*Alfredo*. Nell'*Eco* di Milano del 9 maggio 1828 troviamo su di lui questo giudizio: « Ha studiato perfettamente il suo genere, le sue melodie sono piacevolissime, le sue scene mimiche sono sempre in carattere, e nel tutto ei sa sempre variare ». Ma non sembra che i risultati finanziari della sua attività artistica siano stati consoni a questo favorevole giudizio.

* * *

Nel 1814, all'apertura del Congresso di Vienna, Giulietta riappare nella capitale austriaca segnalata, il 26 ottobre, da un confidente di polizia al barone Hager quale emissaria di Murat, al pari di un suo compagno di viaggio, certo Farina. L'informatore aggiunge che la contessa Gallenberg era allora l'amante del conte Schulenburg-Closterode, rappresentante della Sassonia presso gli Alleati, e che frequentando i salotti dell'aristocrazia viennese, ella era in grado di raccogliere informazioni del più alto interesse politico. Gli atti riser-

vati della polizia autriaca non ci danno il seguito di questa mirabolante storia, indubbio frutto della fantasiosa diligenza di uno dei tanti segugi che Metternich aveva scaglionato un po' da per tutto, per sorvegliare il variopinto ambiente internazionale del Congresso. Nel 1813 la contessa Gallenberg era stata nominata Dama della Croce Stellata e la severa selezione, dal punto di vista politico e morale, che consentiva l'ammissione a questo altissimo Ordine imperiale, starebbe ad escludere la verosimiglianza delle accuse contro di lei lanciate dall'ignoto informatore della polizia, che firmava i suoi rapporti col cabalistico segno di una croce entro un cerchio.

Vero è, invece, che col passare degli anni le condizioni familiari, le ristrettezze economiche, anziché migliorare, andavano paurosamente aggravandosi. Il 30 ottobre 1820, Filippo de Seeberg scriveva alla sorella, contessa Anna Brunsvik: « Giulia, coi suoi bambini, non ha di che vivere; si tenta di collocarla al Teatro dell'Opera; il marito si guadagna il pane in Italia copiando musica. Una terribile lezione, che dimostra quali risultati possono avere i matrimoni fatti senza meditata inclinazione ».

Né la famiglia paterna di Giulietta era in grado di venirle in soccorso; la madre era morta nel 1813 e il padre, anche se consigliere alla Cancelleria e ciambellano attuale, sarà coinvolto quattro anni dopo in gravissime vertenze con i suoi creditori.

Durante i lunghi soggiorni a Napoli Roberto Gallenberg aveva conosciuto Domenico Barbaja, che da sguattero di caffè, in pochi anni s'era potuto affermare come uno fra i più avveduti impresari italiani, gestendo dal 1809 in poi i Reali Teatri napoletani e legandosi di affettuosa amicizia con i più grandi compositori dell'epoca. Nel Gallenberg egli doveva riporre una certa fiducia se, arrendendosi alle sue sollecitazioni, nel 1821 assunse l'appalto del Teatro viennese di Porta Carinzia e per qualche mese anche del « Theater an der Wien » e lo volle suo socio o segretario nell'arrischiata impresa. Durante i sette anni della sua gestione, fra il 1821 e il 1828, il Barbaja diede al vecchio teatro viennese un insolito splendore, portandovi sulle scene i più illustri nomi del canto italiano, il Lablache, il Tamburini, il Rubini, il David, la Fodor e via dicendo.

Nel 1829 Barbaja abbandonò l'appalto del Teatro di Porta Carinzia, che rimase chiuso per qualche mese. Alla fine dell'anno il Gallenberg, dando prova più di imprudenza che di coraggio, decise di assumerne in proprio la gestione. Stando a testimonianze del tempo, egli sarebbe riuscito a conservare al Teatro il grande prestigio che il Barbaja gli aveva conferito, scritturando, fra gli altri artisti, anche la celebre Fanny Elssler, da lui conosciuta a Napoli. Ma l'impresa si

risolse in un fallimento, dando l'ultimo colpo alle esauste finanze del conte, che nel 1830 lasciò il Teatro per stabilirsi nuovamente in Italia. Ritornò più tardi a Vienna, chiamatovi ad assumere la carica di presidente e poi di direttore del Comitato per le opere al Teatro di Porta Carinzia.

Nel 1835 lo troviamo a Parigi, dove si legò di cordiale amicizia con Bellini, come risulta da alcuni brani di lettere scritte dal Catanese al Florimo.

* * *

Ed è appunto durante il periodo nel quale il Gallenberg collabora col grande impresario napoletano al Teatro di Porta Carinzia, che troviamo una sicura traccia dei rapporti fra il marito di Giulietta e Beethoven. Nel 1823 Weber desiderava di poter mettere in scena, sotto la sua direzione, il *Fidelio* a Dresda. Ma Beethoven non possedeva la partitura dell'opera e perciò inviò il suo amico Antonio Schindler al Teatro di Porta Carinzia a chiedere al conte Gallenberg, che fungeva anche da direttore dell'archivio del Teatro, una copia della partitura. Ed ecco il rapporto dello Schindler sulla missione presso il Gallenberg, quale ci risulta dai quaderni di conversazione che raccolgono — com'è noto — i dialoghi col Maestro, ormai condannato alla completa sordità.

Gallenberg Le fa dire che le invierà la partitura, se il Teatro ne possiede due copie; se questo non fosse il caso, la farà copiare per Lei. Fra due giorni devo ritornare da lui.

Dopo aver toccato altri argomenti, il dialogo prosegue:

Schindler: Gallenberg non mi ha ispirato oggi una grande fiducia.
Beethoven: Sono stato, attraverso terze persone, il suo invisibile benefattore.
Schindler: Questo dovrebbe saperlo, per aver maggiore rispetto di Lei, di quanto mostri di non avere.

Il dialogo divaga quindi in argomenti banali; Beethoven prende poi la matita e ritorna sul tempo precedente, scrivendo:

Beethoven: A quanto pare, Ella ha trovato Gallenberg non simpaticamente disposto verso di me; ma non me ne importa nulla; vorrei tuttavia sapere quanto ha detto.
Schindler: Egli mi rispose di ritenere che Lei dovrebbe avere la partitura. Ma avendogli io assicurato che Lei effettivamente non la possiede, mi disse che se l'ha smarrita ciò è dovuto alla Sua instabilità e ai Suoi continui cambiamenti di abitazione. Ma che importano queste cose a simile gente e soprattutto chi chiede nulla a costoro?

L'argomento si interrompe nuovamente; ma Beethoven, quasi seguendo il filo di un suo riposto pensiero, chiede a Schindler se

abbia visto la moglie di Gallenberg e quindi, scrivendo in francese, probabilmente per ragioni di riservatezza, continua:

> J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvais un homme de bien, qui me donnait la somme de 500 fl. pour la soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fasse tout le bien que possible.

Schindler: (Gallenberg) è un uomo insopportabile! Probabilmente proprio per gratitudine. Perdona loro, o Signore, perché non sanno quello che fanno. Est-ce qu'il y a long temps qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg? Mad. la Comtesse? Etait-elle riche? Elle a une belle figure jusqu'ici.

Beethoven: Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie. Arrivée à Vienne, elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.

Schindler: Ercole al bivio!

Queste confessioni autobiografiche, incidentalmente venute fuori da una conversazione d'affari, sono di notevole importanza. Esse non solo costituiscono, come già abbiamo osservato, l'unica indicazione lasciataci da Beethoven sui vari episodi amorosi della sua vita, ma gettano anche una luce, sia pure intermittente, sulla sua relazione con Giulietta Guicciardi. Amore e follia della fanciulla, rancore e gelosia del marito, pietà di Beethoven davanti alle disperate condizioni dei due giovani sposi, slancio confidente di Giulietta nell'imbronciato Maestro s'intravvedono nelle poche parole, affidate alla carta, di questo dialogo storico. Ma c'è anche la frase finale: « Je la méprisois! ». Ignoriamo le vere ragioni di questa amara sentenza, qualora essa superi il valore di un momentaneo scatto di sdegno del sempre irruente Beethoven. Che egli l'abbia disprezzata per l'irregolare vita alla quale un disgraziato matrimonio l'aveva condotta, non si può escludere; ma forse la nostalgia dell'amore perduto superò nel Maestro lo sdegno e il disprezzo, se alla sua morte venne trovata da amici pietosi, in un cassetto segreto, assieme alle lettere all'amata immortale, la miniatura col ritratto giovanile di Giulietta Guicciardi.

* * *

Con la morte di Beethoven anche le vicende della contessa Gallenberg si eclissano nel libro della storia. Fra le cure, le difficoltà e le disgrazie familiari la vita le sfugge triste e monotona. Il 10 ottobre 1830, Giulietta perde il padre, andato a morire all'età d'anni 78, a Reggio Emilia, nella terra degli avi. Nove anni dopo il marito chiude per sempre a Roma, il 13 marzo 1839, la sua travagliata esistenza

e la sua carriera di musicista senza ispirazione. I due figli maschi sono stati avviati alla vita militare: rifugio consueto degli aristocratici austriaci senza quattrini. La figlia è andata sposa, tre anni prima della morte del padre, al conte Andrea Stolberg.

Giulietta rimane sola con i suoi grandi dolori e con i suoi grandi ricordi. Fa brevi apparizioni nell'alta società viennese. Non ama parlare di quello che è il capitolo più luminoso e più triste della sua vita. Quando nel 1852 Otto Jahn, il biografo di Mozart, le chiede qualche informazione su Beethoven, ella si limita a ricordare che era stato in anni lontani il suo maestro di piano e aggiunge in tono evasivo e svagato: « Beethoven era molto brutto, ma nobile, di fine sentire e colto. Era di solito vestito poveramente ». Ma, in quel momento, dalla felice stagione d'amore era passato già mezzo secolo e Giulietta s'avvicinava alla settantina. Tutte le illusioni se ne erano andate, spezzate dal vento implacabile della vita. Ora attendeva serenamente la morte, che la colse a Vienna il 22 marzo 1856. Fu sepolta nel cimitero di Währing, dove aveva trovato per breve tempo l'ultimo riposo anche Beethoven, pianta forse da pochi, perché scomparsi erano ormai quasi tutti gli amici della sua generazione romantica. Al posto del cimitero di Währing sorge oggi un verdissimo parco, che racchiude l'erma di Schubert, dal quale ha preso il nome.

Dov'è la tomba di Giulietta? La pietra sotto cui riposa è forse ricoperta dall'erba selvatica, confusa fra gli antichi sepolcri d'altro cimitero viennese. Ma il nome della « cara, incantevole fanciulla » congiunto col nodo d'amore a quello del suo amante immortale, sopravvive alle obliate vicende terrene, e i palpiti del suo cuore fanciullo si confondono ancora con le divine armonie della « Sonata al chiaro di luna » (1).

GIUSEPPE STEFANI

---

(1) Tutti sanno che l'opera fondamentale su la vita di Beethoven è la *Ludwig van Beethovens Leben* di Alessandro Thayer, in cinque volumi, pubblicati, in parte postumi, fra il 1866 e il 1916. Ma non molti, ritengo, sono a conoscenza che il massimo biografo di Beethoven, quantunque americano di nascita, può considerarsi italiano d'elezione. Nato a South Natick (Massachusetts) nel 1817, il Thayer studiò legge all'Università di Cambridge. Dopo la laurea entrò in servizio dello Stato e fra il 1860 e il 1864 fu addetto alla Legazione americana a Vienna. Nel 1865 venne trasferito in qualità di Console degli Stati Uniti a Trieste, dove visse ininterrottamente, anche dopo lasciata la carica, fino alla morte avvenuta il 15 luglio 1897. La biografia di Beethoven fu preparata, meditata e in gran parte scritta a Trieste ed appunto da Trieste è datata la prefazione dell'opera.

Oltre alla vita di Beethoven, il Thayer pubblicò molti altri studi di argomento musicale e, in nesso alle sue funzioni consolari, anche qualche saggio d'indole economica. Fra questi ultimi è da segnalare un importante saggio sui problemi commerciali e ferroviari del porto di Trieste, che venne pubblicato, volto in italiano da Cesare Combi, nel 1872, e che dimostra non solo la profonda competenza del Thayer in materia economica, ma anche l'intenso amore che lo legava alla città, dove trascorse gli anni più fecondi della sua vita.

FATTI E COMMENTI

LO SCANDALO DELLO SCANDALO

Al principiar dell'autunno lo scandalo si è rinnovato con straordinaria violenza. E questa volta ha investito tutto e tutti poiché l'opposizione comunista ha sentito che il momento buono per colpire duramente il Centro democratico e mandarlo in frantumi era venuto. Importa poco che l'on. Scelba abbia risposto in Parlamento con forza ed efficacia ed il voto di fiducia abbia coronato la sua replica. La massa popolare non sa neppure che significhi un voto di fiducia in Parlamento ed è convinta che tutto il Governo, anzi tutta la borghesia sia responsabile della morte della fanciulla, della alterazione delle prove, dello spaccio di stupefacenti, e che dai fondi segreti siano corsi milioni e milioni. La piccola borghesia aggiunge esca al fuoco, il neo-fascismo esulta, e il neo-clericalismo propone il "governo forte" che poi sarebbe il governo dei sequestri di persone e di giornali, di Tribunali Speciali e straordinari e delle pene ad arbitrio del Governatore delle Case e delle Strade.

Contro questa marea che sale la Democrazia Cristiana lotta da sola o quasi e la democrazia laica lotta debolmente, divisa come è nei programmi e nell'azione.

Quando si deplora che i liberali abbiano ceduto il Ministero della Pubblica Istruzione, nel quale potevano far molto, per quello degli Esteri, nel quale non potranno far nulla, si dice cosa esattissima. Ma si dimentica che lo spostamento fu necessario e per mantenere alla politica estera, se non altro, continuità e coerenza e che se lo spostamento non ci fosse stato la inquietudine della maggioranza sarebbe divenuta ribellione: lo scandalo, i cui aspetti morali destano allarme in ogni ceto, favoriva la protesta latente contro l'educazione laica e la scuola di Stato. Né l'una né l'altra c'entravano per nulla e si potrebbe sospettare, sia pure in sede polemica, il contrario: ma le polemiche morali o moralistiche non riguardano i governi che hanno bisogno di voti e non di prediche. Ma questo approfittare da parte di gruppi parlamentari e di correnti di partiti di una condizione di pericolo per tutto il regime democratico era ed è, di per sé, uno scandalo: scandalo dello scandalo.

D'altra parte la stampa quotidiana ha messo in luce uno degli aspetti della sua crisi. La contradizione tra il commento politico e la cronaca degli avvenimenti non era stata mai così palese e preoccupante.

In prima pagina e prima colonna i commenti più sensati e moderati, il richiamo all'ordine morale, alla cautela politica, alla indipendenza della magistratura, e i calorosi appelli al segreto istruttorio. Nella stessa pagina su titoli a tre, quattro e cinque colonne, le interviste dei testimoni e la ricostruzione spesso appena, volutamente, inesatta dei verbali d'interrogatorio.

Fotografie di magistrati, imputati, testimoni e avvocati; riproduzioni di luoghi ameni e tristi, tabarins *e celle carcerarie — autografi di ragazze-squillo e memoriali di padrone di case chiuse o semichiuse. A legger tutta questa roba, allo sventolio di questi panni sporchi, c'è da vergognarsi: è c'è da riflettere seriamente al discredito nazionale del quale si fanno eco riviste e giornali inglesi tra i più autorevoli proprio nel momento nel quale l'on. Vanoni a Washington e l'on. Martino a Londra hanno il loro da fare. Scandalo dello scandalo. Ma possiamo imputare alla stampa le colpe di questa situazione? L'appello dell'on. Scelba va meditato, senza dubbio. E per quel che ci riguarda è stato accolto anche prima che venisse lanciato dall'alto della tribuna del Senato.*

Ma l'on. Scelba sa bene che senza la stampa, con tutte le sue esagerazioni di cronaca, il processo Montesi sarebbe stato, e non per sua volontà, anzi a sua insaputa, bisogna proprio dire insabbiato. Il che sarebbe stato il più grave scandalo degli scandali.

Nessuno di noi nega che una legge sulla stampa sia necessaria: che essa coordini le attività giornalistiche con le attività della magistratura. Ma tutti noi neghiamo che questa legge possa minimamente attentare alla libertà di critica e di commento, e tutti neghiamo che si possa attentare alla stessa libertà della cronaca mentre le cose della giustizia penale vanno come vanno e lo Stato di polizia si sovrappone fino a sopraffarlo allo Stato di diritto.

La legge sulla stampa non è neppure pensabile se non si riformino radicalmente i Codici, se non si detta un nuovo ordinamento giudiziario, se la pubblicità della istruzione non garantisca i cittadini dagli abusi e dalle negligenze di cui questo processo Montesi — anche in questa fase — è terribile esempio.

La fine del sistema inquisitorio si impone. L'apertura della istruzione, l'assunzione delle prove, la formulazione dell'accusa debbono essere oggetto di un pubblico procedimento preliminare. Allora ed

allora soltanto si potrà pretendere che la stampa si attenga a quanto pubblicamente risultati.

E bisogna separare nettamente la carriera amministrativa dalla carriera dei magistrati. Un magistrato non deve mai e poi mai essere un funzionario: mai e poi mai disporre, come funzionario, della carriera e dei trasferimenti dei colleghi. A questo scopo il Consiglio Superiore della Magistratura, fatta salva la sovranità del Parlamento, potrà giovare: e sarà attuata e rispettata la Costituzione.

E bisogna separare la carriera del giudice penale, da quella del giudice civile. Tutti noi sappiamo come i migliori giudici non facciano che fugaci apparizioni nella giustizia penale: appena arrivati non desiderano che andarsene, "tornare al civile" come dicono. E non a torto, chè, al momento degli scrutinii e delle promozioni, non vogliono trovarsi in condizioni di inferiorità. La giustizia penale ha bisogno di giudici dotati di un particolare carattere, di un particolare intuito e di una cultura tecnica e giuridica particolare. La dottrina e la giurisprudenza si sono, in questi ultimi tempi, affinate e hanno ricevuto il concorso validissimo delle scienze sociali. Non si può pretendere dai giudici una cultura enciclopedica; e, d'altra parte, lo studio della criminalità (affinatasi anch'essa e fin troppo) ha non solo apportato nuovi principii alla prevenzione ed alla repressione dei reati, ma ha, altresì, approfonditi i criterii di valutazione, mentre una nuova scienza ha offerto una tecnica a sé nella raccolta e valutazione delle prove, nello apprezzamento della personalità del delinquente. La distanza tra la scienza e la legge, tra la scienza e la legge del procedimento penale, è tale, da segnare, nella cultura, distanze quasi secolari.

E siano ben delimitate le funzioni del giudice e quelle del Pubblico Ministero. Non deve quest'ultimo rappresentare il potere esecutivo: in più chiare parole, la polizia. Il Pubblico Ministero non deve rappresentare altro che l'accusa, dopo avere, per suo conto, provveduto alla raccolta delle prove, ed averle vagliate.

La cattiva abitudine del Pubblico Ministero che minaccia al Giudice Istruttore l'appello, turba l'andamento della giustizia più che non si creda. La garanzia dell'imputato svanisce quando l'azione del pubblico accusatore può, in qualsiasi forma, diretta o indiretta, influire sulla decisione del giudicante.

Io so bene che queste osservazioni urteranno la sapienza giuridica di quei dottrinarii che dettano complicate teorie confortandole con parole tedesche messe tra parentesi. La giustizia penale interessa la società e deve ispirarsi al chiaro principio della garanzia dei cittadini. E si introduca il principio della responsabilità personale nei casi di colpa e di inscusabile errore. Il vero scandalo Montesi è questo:

della mancata e pronta e chiara rispondenza delle leggi e degli ordinamenti alle esigenze imperiose di una nuova società e di una pubblica opinione che oggi passa dalla confusione all'equivoco, e dall'equivoco alla sfiducia e da questa alla esasperazione. Ed è il punto più grave dello scandalo nello scandalo.

E bisogna dare al magistrato penale, una volta che si sia fatta una scelta rigorosa con esami, quali una volta, completi e non facili, con un alto trattamento economico, tutta l'autorità, tutta la dignità e tutti i mezzi che sono necessarii.

Al punto al quale sono arrivati gli scandali — da questo tragico della Montesi, a quello, grottesco, del Coppi e della sua "Dama Bianca" — non c'è più tempo da perdere. Bisogna operare e subito il riordinamento della giustizia penale.

E non si pensi che sia un fatto puramente amministrativo.

È un fatto politico nel senso più alto della parola: è la salus-publica *che è compromessa. Ed è un fatto politico poiché riordinare la giustizia penale significa rialzare il tono stesso della vita pubblica, imprimergli un impulso morale che oggi manca, restaurare l'autorità dello Stato, fatalmente compromessa. È un fatto politico poiché investe il costume generale del popolo, ne compromette lo spirito, ne annulla la fede in se stesso.*

Se è vero che occorre che gli scandali avvengano è perché se ne studino le cause e si attuino prontamente i rimedii.

E qui il rimedio è uno solo: la fine dello Stato di Polizia, la restaurazione dello Stato di Diritto.

MARIO FERRARA

NOTE E RASSEGNE

RASSEGNA DEGLI AVVENIMENTI

La morte di De Gasperi - Il problema della difesa dell'Occidente dopo il fallimento della C.E.D. - Il patto del Pacifico.

Nella notte fra il 18 e il 19 agosto è morto, a Sella Valsugana, Alcide De Gasperi. L'emozione è stata, si può ben dirlo, universale, e particolarmente intensa a causa della repentinità del luttuoso evento: quasi nessuno conosceva l'effettiva gravità delle condizioni di salute dell'ex Presidente del Consiglio, per quanto negli ultimi tempi la sua partecipazione alla vita pubblica fosse notevolmente ridotta: gli Italiani erano abituati da anni a sentire De Gasperi in mezzo a loro, a cogliere in ogni manifestazione di vita pubblica la sua presenza e i segni della sua personalità, che era nettamente superiore a quella di tanti che oggi si trovano in posti di responsabilità nei partiti e nel governo. Così intima era diventata la consuetudine tra il popolo italiano e il vecchio Presidente, messo sempre al centro di ogni polemica politica e considerato (effetto anche questo del nostro inguaribile individualismo) come il definitivo responsabile di tutto il bene e di tutto il male che hanno accompagnato questi travagliati anni della ricostruzione nazionale, che il suo scomparire dalla scena politica non poteva non lasciare un senso di vuoto e di disorientamento. La vita, è vero, colma poco per volta tutti i vuoti, e, d'altra parte, è ancor presto per dire se, almeno per il grande partito del quale De Gasperi è stato il capo quasi senza avversari, la sua scomparsa sia irreparabile: certo è che la figura di Alcide De Gasperi appartiene alla storia, a quella interna dell'Italia risorta dalle rovine della guerra anche per merito suo, e insieme alla storia d'Europa nella quale l'Italia solo per merito dello statista italiano ha ritrovato un compito ideale e una possibilità d'azione concreta.

La commozione profonda suscitata dalla morte di De Gasperi si è manifestata anche con l'ampiezza dell'adesione popolare alle onoranze che sono state rese allo scomparso. Esse sono cominciate a Trento, da dove la salma è stata trasportata a Roma, salutata da masse di popolo nelle stazioni dove ha sostato il treno funebre. Un grandioso funerale si è poi svolto nella Capitale, il 23 agosto, tra la Chiesa del Gesù e la Basilica di San Lorenzo, dove la salma è stata tumulata. Tra le molte commemorazioni del defunto statista memorabili quelle alle quali sono state dedicate le prime sedute della ripresa parlamentare tanto nel Senato che nella Camera (21-22 settembre), e particolarmente significativa quella che è stata fatta, il 13 settembre, nell'Assemblea consultiva del Consiglio d'Europa, riunita a Strasburgo per la sua sesta sessione. In qualsiasi modo si giudichi il movimento

europeista, è triste, ora, rievocare la grande animatrice fede che in esso ha sempre avuto Alcide De Gasperi, e pensare che forse le delusive vicende della sognata Comunità d'Europa non sono state l'ultima causa della sua angoscia mortale.

De Gasperi era nato in provincia di Trento il 3 aprile 1887. Partecipò alla fondazione del Partito popolare sturziano diventandone presto uno dei principali esponenti. Eletto deputato nel '21, non accettò compromessi col fascismo, e nelle carceri fasciste dovette passare, fra il '26-'27, sedici mesi. Fu, nel 1943, uno dei capi della Resistenza in Roma e, ricostituito il movimento democristiano, ebbe per primo, nel luglio del '44, la carica di segretario politico di quel partito che, nelle elezioni di quattro anni dopo, doveva affermarsi come dominatore della vita politica italiana. De Gasperi entrò quale ministro senza portafogli nel Gabinetto Bonomi, quindi, fu ministro degli Esteri nel Gabinetto Parri — emanazione del C.L.N. —, del quale provocò la crisi uscendone insieme agli altri ministri democristiani e liberali. Ma fu proprio allora, nella formazione del suo primo Ministero (dicembre 1945), che De Gasperi dimostrò di possedere, più di ogni altro uomo politico in quel momento, il senso obiettivo dello Stato al di sopra dei contrasti di partito. E dimostrò anche, non ostante il suo universalismo cattolico, di possedere un'acuta sensibilità nazionale, con la quale affrontò la dura prova di difender l'Italia contro l'imposizione del trattato di pace. Dal '48 al giugno del 1953 De Gasperi fu a capo, senza interruzioni, di ben otto Ministeri, l'ultimo dei quali, successivo alle elezioni del 7 giugno che tolsero alla Democrazia Cristiana la supremazia conquistata in quelle di cinque anni prima, durò pochi giorni. Anche la guida diretta del partito era stata ceduta da De Gasperi e dai suoi amici a rappresentanti della nuova generazione democristiana, nel maggio scorso, in seguito ai risultati del congresso di Napoli. L'ampio discorso che De Gasperi rivolse ai congressisti può essere considerato come il suo testamento politico.

* * *

Con la scomparsa, nella persona dello statista italiano, del più convinto e appassionato assertore della idea europeistica, ha coinciso il fallimento del progetto di creare, fra i Paesi dell'Europa occidentale, quella « Comunità di difesa » che avrebbe potuto rappresentare un passo decisivo verso la realizzazione dell'ideale degasperiano. Ma oltre che con questo scopo trascendente (per adeguarsi al quale gli Stati avrebbero dovuto rinunciare a una parte della propria sovranità nazionale), la C.E.D. era stata concepita come il miglior sistema per risolvere finalmente il tradizionale problema dei rapporti franco-tedeschi nel quadro della necessità, comune a Francia, Germania democratica e a tutto il « mondo libero », di difendersi contro la Russia. Così il progetto della C.E.D. venne fuori da una specie di compromesso tra due dati di fatto di per se stessi ineliminabili, uno costituito da un sentimento: la paura che la forza della Germania sempre suscita nell'animo dei Francesi, l'altro costituito da un bisogno, sentito da tutto il « mondo libero »: il bisogno che una forza militare quale quella tedesca, assicurasse la difesa delle democrazie occidentali. Tra la paura e il bisogno ha prevalso, in Francia, la prima, e il problema, per il

« mondo libero », di garantirsi che la futura potenza militare germanica sia adoperata, se del caso, solo contro la Russia, è tornato in alto mare.

La soluzione « cedista » era apparsa conveniente alla stessa Repubblica federale tedesca, governata dal democristiano Adenauer, e del trattato istitutivo della Comunità si erano accontentati i partiti politici dominanti nei Paesi del Be-Ne-Lux, come si accontentavano i partiti della coalizione governativa in Italia, dove a favore della C.E.D. era stato fatto valere, soprattutto, l'argomento europeistico, e dove la ratifica del trattato sarebbe stata sicuramente approvata, non ostante l'accanita opposizione dei partiti di estrema sinistra e di estrema destra. Ma nell'Assemblea nazionale francese una maggioranza sicura non si è mai potuta formare, il che spiega lo « immobilismo », in argomento, dei Governi che si sono succeduti in Francia durante gli ultimi due anni; finché è sorto Mendès-France con la sua politica audace, spregiudicata, fors'anche un poco equivoca, il quale — dopo esser passato di successo in successo in gravissime questioni con quelle della guerra indocinese e del nazionalismo tunisino — ha cercato di assicurare gli altri cinque Governi, firmatari del trattato della C.E.D., che anche il Parlamento francese l'avrebbe approvato, purché esso fosse modificato nell'interesse della Francia. Ma erano modificazioni che ne alteravano profondamente il significato, sicché non fa meraviglia che gli altri Governi si siano rifiutati di accettarle. Allora il Parlamento francese ha detto di no alla C.E.D.

* * *

Le principali modificazioni del trattato, che nella riunione di Bruxelles (19-22 agosto) Mendès-France ha cercato invano di rendere accette ai cinque ministri degli Esteri (Piccioni, Adenauer, Spaak per il Belgio, Beyen per l'Olanda, Bech per il Lussemburgo), erano le seguenti. Anzitutto, avrebbero dovuto essere notevolmente limitati i poteri degli organi sopranazionali preveduti dal trattato, il che equivaleva a togliere alla Comunità il suo carattere di organismo superstatale. Poi la costituzione di tale organismo, pur così ridotto nella sua funzionalità, avrebbe dovuta essere rinviata di otto anni. Modificazione, anzi alterazione ancor più grave sarebbe stata quella per cui solo una parte delle forze militari della Francia avrebbe dovuto essere « versata » nell'Esercito europeo. Infine il trattato avrebbe dovuto prevedere dei casi, verificandosi i quali la Francia avrebbe avuto diritto di abbandonare la Comunità: tale il caso del ritiro dal Continente delle forze inglesi e americane, e quello della riunificazione della Germania. Come è chiaro, la C.E.D. sarebbe stata completamente snaturata, perciò i rappresentanti del Governo tedesco e quelli del Be-Ne-Lux hanno logicamente osservato che si sarebbe dovuto fare un trattato nuovo e chiederne ancora la ratifica ai rispettivi Parlamenti, cosa ormai impossibile. Riuscivano inutili i tentativi di Spaak di trovare una via di mezzo tra le richieste di Mendès-France e i rifiuti degli altri cinque ministri (tentativi appoggiati dal nostro ministro Piccioni, il quale propose che per il rinvio dell'applicazione del trattato la Francia si accontentasse di due anni invece di otto); così la conferenza si è chiusa con un comunicato nel quale apertamente si dà atto del mancato accordo.

Era già il preannuncio della morte della C.E.D., e la gravità del fatto è apparsa immediatamente attraverso l'agitazione in cui sono caduti gli ambienti politici dei Paesi interessati — specialmente in Germania e in

Francia —, e una ridda disorientante di recriminazioni, ipotesi e progetti di ogni specie. Mendès-France è corso in volo da Bruxelles a Londra per conferire con Churchill e con Eden, e si è parlato di un suo nuovo piano per sostituire alla C.E.D. un'alleanza tra la Francia, la Gran Bretagna, gli Stati Uniti e la Germania: progetto senza base ma rivelatore, ancora una volta, dell'insuperabile timore della Francia di trovarsi di fronte alla Germania senza l'appoggio inglese: infatti la ripugnanza alla C.E.D. di gran parte dell'opinione pubblica francese è derivata specialmente dalla constatazione che senza la partecipazione britannica l'equilibrio interno della Comunità sarebbe alterato a tutto danno della Francia. Il piano attribuito a Mendès-France è subito svanito nel nulla, ma è avvenuto un fatto nuovo e importante, che in mezzo alla confusione generale è sembrato promettere un punto fermo: si tratta di un nuovo orientamento del Governo britannico, favorevole a quello francese (in contrapposto alla viva inquietudine ed irritazione manifestate, per gli atteggiamenti di Mendès-France, a Washington). Forse il capo del Governo francese ha fatto osservare a Churchill e a Eden che non vi era ragione perché la Francia fondesse le sue forze armate nell'ipotetico Esercito europeo, mentre l'Inghilterra conservava autonome le sue; forse Mendès-France ha ricordato al *Premier* britannico il discorso da questi pronunciato poche settimane prima ai Comuni, nel quale Churchill aveva prospettato la possibilità non tanto di fare la C.E.D., quanto di costituire una grande alleanza composta di eserciti nazionali sotto un unico comando supremo. Ma Churchill avrà anche ricordato a Mendès-France l'impegno, preso reciprocamente da Londra e da Washington, di ridare comunque la sovranità alla Germania e di riarmarla, se la C.E.D. fosse fallita.

Bisogna riconoscere che il Governo tedesco, e il Cancelliere Adenauer in persona (che aveva puntato tante carte sulla C.E.D.), sono stati quelli che meno hanno dimostrato preoccupazioni per il precipitare degli avvenimenti, forse perché Adenauer sapeva di avere in mano un'altra carta: quella della promessa anglo-americana di applicare il trattato di Bonn ridando alla Germania occidentale una quasi completa sovranità, e anche la carta rappresentata dal proposito, più volte espresso da Washington, di riarmare unilateralmente la Germania, se la creazione di un esercito tedesco fosse diventata impossibile nel quadro del trattato di Parigi, quello che ha costituito la C.E.D. Il piano americano, infatti, sarebbe di scavalcare, alla peggio, ogni forma di organizzazione europea per far entrare la Germania nella N.A.T.O.; se poi contro questa soluzione la Francia usasse del diritto di veto che ha in seno al Consiglio atlantico, forse gli Stati Uniti non esiterebbero a dare direttamente armi alla Germania, il che significherebbe (Dio ce ne scampi e liberi!) la definitiva impossibilità di una difesa unitaria dell'Occidente. Bisogna poi non dimenticare che in America vi è una forte corrente dell'opinione pubblica sempre propensa alla cosidetta strategia periferica, ossia a ritirare la difesa degli Stati Uniti dentro un sistema di basi navali ed aeree, create o da crearsi nell'Inghilterra, nella Spagna e nell'Africa del Nord.

* * *

La votazione per la C.E.D. nell'Assemblea nazionale francese è avvenuta il 30 agosto sopra un ordine del giorno formulante una « question préalable », sicché non vi è stato neanche bisogno della lunga discussione

che si prevedeva tra fautori e avversari della ratifica: l'ordine del giorno di significato a questa contrario è stato approvato con 319 voti dai comunisti, da metà del gruppo socialista, dei gaullisti, da una parte dei radicali e dei moderati, contro 264 voti dei repubblicani popolari ovvero democristiani, e di altri socialisti, radicali e moderati; i membri del Governo si sono astenuti. Grande il giubilo, naturalmente, dei partiti di sinistra, e nei Paesi « oltre cortina », da dove, e precisamente dal Governo polacco, era partita pochi giorni prima una esortazione ufficiale alla Francia affinchè non ratificasse il trattato della C.E.D., allo scopo di rendere possibile la formazione di quell'accordo generale di mutua sicurezza fra i trenta e più Stati europei, che il Governo sovietico aveva proposto durante la conferenza di Berlino e di nuovo il 24 luglio, trasformando poi, il 4 agosto, tale proposta in quella di riunire una conferenza tra Russia, Inghilterra, Stati Uniti e Francia. La risposta negativa dei tre Governi occidentali è partita per Mosca il 2 settembre, non senza che a Londra e Washington si sia per un momento temuto che Mendès-France considerasse con qualche favore la possibilità d'incontrarsi con i Sovietici in una nuova conferenza. Ma più che delle reazioni orientali (la stampa comunista non ha fatto economia di minaccie contro i Governi americano e inglese, per la loro confermata volontà di riarmare la Germania), sono state significative le reazioni del Governo tedesco, uscito dalla sua precedente calma con dichiarazioni di Adenauer un po' troppo aspre nei confronti della Francia, e quelle, non concordi, di Londra e di Washington.

Il Governo inglese ha proposto, immediatamente dopo il voto della Camera francese, un incontro senza ritardo tra i sei ministri degli Esteri della defunta C.E.D. e quelli degli Stati Uniti e della Gran Bretagna; agli otto è stato poi aggiunto il ministro degli Esteri del Canadà, ma la conferenza, accettata senza entusiasmo, in un primo momento, dal Governo americano, è sembrato poi che naufragasse completamente. Era chiaro che mentre l'Inghilterra preferiva che la cosidetta « alternativa alla C.E.D. » fosse cercata d'accordo fra tutti gli Stati interessati, invece gli Stati Uniti volevano bruciare le tappe, facendo senz'altro decidere dal Consiglio atlantico l'inserimento della Germania nella N.A.T.O. In sostanza, Washington aveva accolto favorevolmente le richieste formulate dal Consiglio di Gabinetto di Bonn a poche ore di distanza dal voto francese: ripristino pieno della sovranità tedesca, e partecipazione della Germania alla difesa occidentale senza discriminazioni. Che questa partecipazione avvenga mediante l'inserimento della Germania nella N.A.T.O., è anche proposito del Governo britannico, il quale, però, si dimostra più di quello americano consapevole delle difficoltà giuridiche e pratiche connesse inevitabilmente a qualsiasi piano di riarmo tedesco. L'intenzione di agevolare una conciliazione fra il punto di vista inglese e quello americano è stata attribuita al Governo di Roma, che nei primi giorni di settembre, mentre pareva imminente la convocazione della conferenza a nove, era presente a Londra nella persona del ministro Taviani. Quando, l'8 settembre, è stato deciso il rinvio della conferenza (giustificandolo con l'impossibilità per Foster Dulles, che si trovava a Manila per il patto del Pacifico, di prepararvisi in tempo), il Governo inglese ha preso immediatamente un'altra iniziativa, il cui carattere insolito dimostra con quanta ansietà Londra abbia considerato la situazione: Eden si è recato in volo prima a Bruxelles, poi a Bonn, quindi a Roma e

infine a Parigi, compiendo questo periplo in meno di una settimana (dall'11 al 16 settembre), allo scopo, così è stato annunciato ufficialmente da Londra, « di preparare il terreno per la conferenza a nove, e per una successiva riunione della N.A.T.O. ».

« Il consolidamento della pace » si legge nel comunicato emesso dopo il colloquio di Eden con Piccioni, « continua ad essere il principale obiettivo dei due Paesi. I due ministri si sono trovati pienamente d'accordo nel ritenere che i due Governi debbono fare quanto è in loro potere per promuovere una maggiore unità dell'Europa occidentale, con la inclusione della Repubblica federale tedesca e con la piena compartecipazione del Regno Unito ». Importante questa conferma della volontà britannica di prendere direttamente parte a una organizzazione difensiva europea, ma come si potrà tradurla in pratica? A quanto pare, Eden ha proposto a Roma, a Bonn e a Bruxelles, ricevendone una accettazione generica, di tirar fuori dagli archivi diplomatici il trattato di Bruxelles del 1948, stipulato tra Inghilterra, Francia e Be-Ne-Lux, e di « aggiornarlo » facendovi partecipare la Germania e l'Italia. Col trattato di Bruxelles le parti contraenti s'impegnavano a dare tutto l'aiuto militare possibile a quella di esse che fosse stata attaccata in Europa, e certo, estendendolo alla Germania, offrirebbe una buona garanzia alla Francia, ma si tratterebbe sempre di un'alleanza militare di vecchio stile, senza possibilità di reciproco controllo delle forze militari, che è ciò che più preme al Governo francese. A Parigi, comunque, Eden ha ripetuto la sua proposta, che anche Mendès-France ha accettata in linea di principio, ma dai colloqui anglo-francesi è anche risultato che bisognerà realizzare la complementarità fra il trattato di Bruxelles e il Patto atlantico, ammesso che gli Stati Uniti acconsentano alla riesumazione del primo. Mendès-France ha anche convenuto con Eden che la riunione della conferenza a nove era più che mai urgente, ma proprio mentre il ministro britannico giungeva a Parigi, il 15 settembre, scoppiava la bomba della improvvisa decisione di Foster Dulles di incontrarsi con Adenauer: anzi il Segretario di Stato americano era già partito in volo, lasciando le sue scuse ai Governi di Parigi, di Roma e del Be-Ne-Lux perché non poteva sostare, mancandogliene il tempo, nelle rispettive capitali; sarebbe andato, tuttavia, anche a Londra. I Francesi non hanno nascosto il loro risentimento per il gesto di Dulles, come questi, compiendolo, non aveva nascosto di considerare più utile un suo incontro col Cancelliere tedesco che con Mendès-France. Ad ogni modo Dulles, dopo aver conferito con Adenauer (forse in America si è pensato che il prestigio del Governo tedesco « occidentalista » avesse bisogno di essere rialzato), è corso a Londra, dove, a quanto pare, Churchill e Eden hanno dovuto faticare alquanto per convincere l'Americano ad avere pazienza. Nel comunicato emesso a Bonn il 17 settembre si legge che Dulles e Adenauer si sono trovati d'accordo nel ritenere che la sovranità tedesca debba essere restaurata al più presto, che la Germania debba partecipare con eguaglianza di diritti al sistema di sicurezza collettiva, e che tale programma dovesse essere esaminato al più presto possibile con gli altri Governi interessati, e, dopo una riunione dei ministri della N.A.T.O., tradotto in azione concreta. Dice dal canto suo il successivo comunicato sui colloqui londinesi che Dulles e Eden si sono trovati d'accordo « sulla necessità di un'azione rapida e sulla opportunità di convocare sollecitamente una conferenza preparatoria per studiare il miglior modo

di associare la Repubblica federale tedesca alle Nazioni occidentali su una base di completa parità ».

In conclusione, Eden è riuscito a convincere Dulles a partecipare alla conferenza dei nove. Non vi sarà da stupirsi se questa vedrà Dulles far fronte comune con Adenauer contro Mendès-France, e Eden tentare una volta di più di far da mediatore. Tutti i problemi che il fallimento della C.E.D. ha messo a nudo, torneranno sul tappeto, ben definiti ma completamente irresoluti, e Dio solo sa come la faccenda andrà a finire.

* * *

L'8 settembre, a Manila, capitale delle Filippine, è stato firmato il trattato per l'organizzazione difensiva dell'Asia sud-Orientale (S.E.A.T.O.), al quale partecipano otto Stati, cioè gli Stati Uniti, la Francia, l'Inghilterra, l'Australia, la Nuova Zelanda, il Pakistan, il Siam e le Filippine. Scopo di esso è la cosidetta sicurezza del Pacifico, ossia il reciproco impegno degli Stati firmatari di aiutarsi militarmente se fossero attaccati dai comunisti nell'area, appunto, dell'Asia sud-orientale e del Pacifico sud-occidentale. L'aiuto militare non sarà automatico, ma dovrà essere formalmente richiesto dallo Stato aggredito. In base a un protocollo aggiunto al trattato, le garanzie da questo previste potranno essere estese alla parte non comunista del Vietnam, al Cambogia e al Laos.

La S.E.A.T.O., come si sa, è stata voluta dagli Stati Uniti per opporsi all'espansione della Cina rossa dopo il grande successo di O Ci Min in Indocina, ma non vi è dubbio che se, da un lato, la nuova organizzazione costituirà un potente ostacolo contro eventuali aggressioni comuniste, d'altro lato aggraverà la tensione che è già forte in quella parte del mondo. Agli incidenti dei quali sono stati vittime aerei americani e cinesi (anche un aereo degli Stati Uniti è stato abbattuto, il 4 settembre, dai Russi al largo della costa siberiana del Pacifico), si sono aggiunte le reciproche dichiarazioni di sfida del Governo della Cina e di quello di Formosa, e non si tratta solo di dichiarazioni, perché aerei di Ciang Kai-Scek sono andati più volte a bombardare le coste cinesi di fronte a Formosa, dalle quali coste i Cinesi hanno risposto replicatamente bombardando, con la loro artiglieria, un'isola attigua che appartiene ai « nazionalisti ». A rendere più grave la situazione, è intervenuto il Governo americano. Dopo la firma del trattato di Manila, Foster Dulles è andato a Taipeh, capitale della Formosa, e ha formalmente dichiarato che gli Stati Uniti difenderanno l'isola contro una non improbabile aggressione dei comunisti. E qualche giorno prima della firma del trattato, un impegno analogo era stato preso ufficialmente, dal Governo americano, per la difesa delle Filippine.

Mentre Eden era in giro per le capitali dell'ex C.E.D., è venuto in Europa anche il sottosegretario americano Murphy, il cui compito, però, sembra che sia stato prevalentemente quello di discutere, a Belgrado, sulla questione di Trieste. Il 20 settembre Murphy è venuto anche a Roma, dove ha conferito col Presidente Scelba, e poi anche col nuovo ministro degli Esteri, onorevole Martino, che ha preso il posto (19 settembre) del dimissionario Piccioni. Ma sugli sviluppi delle trattative di Trieste, delle quali da troppo tempo si annuncia, ogni settimana, l'imminente e felice conclusione, non sappiamo che cosa dire.

DEDUCTOR

AMERICA LATINA

Brasile: la scomparsa del Presidente Getulio Vargas.

Getulio Vargas ha troncato in modo drammatico una carriera iniziatasi all'età sua di 26 anni e che aveva finito per dominare il Brasile, — con una interruzione di qualche anno, — per quasi un quarto di secolo. Difficilmente una vita pubblica avrebbe potuto essere altrettanto intensa, piena di avvenimenti paradossali, e allo stesso tempo duttile e adattabile alle circostanze del proprio paese o ai fatti internazionali del suo tempo. Raramente un uomo avrebbe potuto mostrarsi tanto « politico » quanto lui, tanto intelligente e astuto, non intralciato mai da sciocchi luoghi comuni o da idee preconcette, capace di abbandonarne con facilità alcune per adottarne altre diametralmente opposte. Simpatizzante comunista al tempo dei Fronti Popolari, egli non si peritò di schiacciarli violentemente nel 1935, per render loro lo statuto legale dieci anni più tardi; egli decretò l'« Estado Novo » nel 1937, al tempo di maggior successo di Mussolini — che ammirava sinceramente — o del nazismo, instaurando la sua dittatura personale, sostenuta dall'esercito, dalla polizia, che aveva fatto istruire al modo della Gestapo, e da una guardia del corpo, — tutti elementi che hanno largamente contribuito, in seguito, alla sua caduta. Egli favorì i fascisti di Plinio Salgado ma non lasciò che s'impadronissero del potere, opponendosi, armi alla mano, alla sommossa del 1938 e al loro tentativo di prendere di sorpresa il palazzo presidenziale.

Il « politico », che sapeva misurare il suo passo su quello degli avvenimenti internazionali, sapeva anche manovrare all'interno del suo paese, destreggiarsi, dividere i suoi avversari e tentarli con le sue offerte e le sue promesse, crearsi degli amici distribuendo portafogli e incarichi. Si vide così nascere una nuova classe di politicanti profittatori, rapidamente arricchitasi, molto differente dagli uomini politici brasiliani di un tempo, che si facevano un vanto della loro povertà.

A taluno quest'uomo sembrava quindi dotato della più sottile abilità politica: ciò che non impediva ad altri di considerarlo come lo spirito medesimo della corruzione.

Quest'uomo eternamente variabile secondo l'opportunità ha avuto pur tuttavia due passioni alle quali ha obbedito durante tutta la sua vita. Prima, la passione per il suo paese d'origine — la pianura immensa e feconda del Rio Grande do Sul — con i suoi abitanti, i suoi *Gauchos*. Vi aveva trascorso la sua infanzia, nella grande proprietà di suo padre, il generale Nascimiento Vargas, militare distintosi un tempo nella guerra del Paraguay. Egli vi ritornava sempre che poteva; vi ritornò anche, quando, dopo quindici anni di Presidenza, la rivoluzione militare del 1945 lo ebbe deposto. In seguito, benché eletto senatore, passò gran parte del tempo nel suo paese, a Sao Borja, o, esattamente, nella sua proprietà. Così nacque la leggenda, aiutata dalla propaganda, del « solitario d'Itri ». Dal suo Rio Grande egli trascelse quasi tutti i suoi amici, come pure gran parte dei suoi collaboratori; e si sentiva correntemente dire che il Brasile era stato conquistato dal Rio Grande e dai *Gauchos*.

Un altro fine egli perseguì per lunghi anni, fine che espresse nelle poche parole scarabocchiate di sua mano prima di darsi la morte: « Mi

rammarico di non aver potuto fare per gli umili tutto ciò che desideravo ». Qualunque fosse il significato politico, programmatico, di questa frase, è certo che il benessere del popolo ha costituito una delle sue assidue preoccupazioni. Questo popolo, egli lo aveva già conosciuto sulle sue terre; poi, come studente di legge a Porto Alegre, egli si era interessato in modo particolare alle questioni economiche e sociali. In seguito mantenne il contatto col popolo, prima in qualità di procuratore e poi come piccolo avvocato nel suo paese e, più tardi, percorrendo la provincia per farsi eleggere deputato del suo Stato nel 1909 e deputato federale nel 1912.

Egli divenne ministro delle Finanze nel 1926 e fu Presidente dello Stato di Rio Grande do Sul agli inizi del 1928.

Il Brasile del secondo decennio del secolo viveva in piena effervescenza. Gli abusi di alcuni Presidenti, quali Bernardes o Washington Luiz, il malcontento generale, la falsificazione delle elezioni, le aspirazioni e l'idealismo dei giovani, dei « tenentes », accendevano focolari di rivoluzioni, come quella del Forte di Copacabana o della Colonna Prestes (che non era ancora comunista).

Quando la rivoluzione de l'« Aliança Liberal » scoppiò nel 1930, egli divenne uno dei suoi capi, per essere portato da quella alla Presidenza della Repubblica.

Raramente una rivoluzione era stata più popolare, e accolta con maggior entusiasmo; quantunque, due anni più tardi scoppiasse la rivoluzione costituzionalista di São Paulo. Vargas la soffocò, ma nel medesimo tempo si affrettò a soddisfare l'esigenza popolare che l'aveva provocata, facendo promulgare la Costituzione del 1934. E si affrettò in seguito, ritornando alla sua idea, a dotare il paese di una legislazione sociale e di leggi che avrebbero dovuto proteggere i lavoratori e, che, bene applicate, lo avrebbero fatto figurare fra i più progressisti.

Lo fece egli per seguire la moda delle democrazie sociali o dei fronti popolari? Voleva egli dare una base alla sua politica, cercando di appoggiarsi a un sostegno di cui avrebbe potuto avere un giorno bisogno? Certamente egli si era reso conto dell'importanza politica di andare verso il popolo. Dittatore nel 1937, dopo aver fatto sciogliere il Congresso, con l'appoggio delle forze armate, egli ha continuato a tenersi buono il popolo. E fu proprio seguendo il sentimento popolare, eccitato dai misfatti dei sottomarini tedeschi, che egli dichiarò la guerra all'« Asse » nel 1942 — forse anche in contrasto al suo modo di sentire — e che mandò le truppe brasiliane a combattere in Italia.

Se egli personalmente era attratto verso il popolo è anche certo che il « politico » ha sempre cercato il popolo. Una propaganda di tutti i giorni, facilitata dal 1937 al 1945 da tutte le misure totalitarie — la soppressione dei partiti e il controllo di quanto si diceva e scriveva — lo ha fatto apparire come il salvatore, il liberatore di questo popolo, di questi « trabalhadores do Brasil » ai quali egli si indirizzava così di frequente. Egli divenne così semplicemente « Getulio », il piccolo vecchio (« velhindo »), poi, più tardi « il padre dei poveri ». E, quando nel 1945, dopo quindici anni di presidenza, fu deposto, la popolarità era ancora tale che alle elezioni che seguirono egli fu eletto senatore da due Stati del Brasile e deputato da altri quattordici. Cinque anni più tardi, quando egli presentò nuovamente la sua

candidatura alla presidenza del Paese, libere elezioni gli garantirono ampia vittoria.

La prima presidenza di Getulio Vargas, tra il 1930 e il 1945, ha dato al Brasile una spinta eccezionale; trasformando un Paese a colture estensive, sottoposto a delle crisi periodiche, in un Brasile industriale, di grandi città, con uno sviluppo favoloso sotto ogni aspetto, con un livello di vita più alto che nel passato, dotato infine di una progredita legislazione sociale. Ci sarà chi dirà che non si debba vedere in questo che l'evoluzione normale, durante quindici anni, di un paese immensamente ricco e del quale gli stranieri avevano avuto molto bisogno durante la guerra.

La seconda esperienza, iniziatasi nell'euforia nel 1950, è stata invece una vera delusione con un bilancio negativo. Vincolato da un nazionalismo economico, delle grandi ricchezze, — quali il petrolio —, che avrebbero potuto equilibrare il bilancio, non furono affatto sfruttate; il cruzeiro perdette quota giorno per giorno mentre il costo della vita aumentava in proporzioni catastrofiche e il Paese si avviava verso l'inflazione. Degli scandali sono sopraggiunti, seguiti da inchieste che non hanno fatto che confermarli, senza che seguissero le sanzioni necessarie: scandalo delle licenze d'importazione, distribuite illecitamente a coloro che sapessero darsi da fare per ottenerle, scandalo dei crediti accordati senza discriminazione alla stampa del governo, scandalo della polizia, corrotta e ancora abituata alle brutalità totalitarie. A questo si aggiunga la miseria e il costo della vita: il governo perdette il suo prestigio e Getulio la sua popolarità. All'inizio del 1954, egli cercò ancora di conquistare i « trabalhadores » e di ottenere un raddrizzamento della situazione attraverso una politica sociale rischiosa e l'applicazione di un nuovo salario minimo. La libera stampa gridò contro la « demagogia » delle misure adottate e i partiti, — soprattutto l'U.D.N., l'Unione Democratica Nazionale — si opposero, — inutilmente d'altronde — a queste misure, studiate male e troppo rapidamente e avrebbero finito con sfociare in una corsa fra i salari e i prezzi dei generi di consumo.

Più tardi, il 5 agosto, venne l'attentato contro il giornalista Carlos Lacerda, nemico violento ed esaltato del Presidente, attentato che fece perdere la vita al comandante Vaz dell'Aviazione. L'inchiesta, promossa anzitutto dall'aeronautica, dimostrò che il delitto era stato progettato e eseguito da alcuni componenti della Guardia del Corpo del Presidente, e i sospetti caddero anche sullo stesso figlio di Getulio, il deputato Luthero Vargas.

Sotto la pressione dell'Aviazione, — di cui uno dei capi era per l'appunto il brigadiere Eduardo Gomes, antico candidato del U.D.N. alla Presidenza, vinto alle precedenti elezioni da Vargas — il Presidente accettò dopo un consiglio ministeriale movimentato di prendere un congedo di tre mesi, congedo che equivaleva praticamente a una rinuncia. Qualche ora più tardi, il 24 agosto alle 9 e 30 del mattino, egli si uccideva.

È permesso domandarsi se il consumato politico non abbia voluto, vinto dagli avvenimenti, riacquistare la sua antica popolarità, riportando una ultima vittoria sui suoi nemici a prezzo della sua stessa vita e proteggere così anche la sua famiglia. Se ciò corrispondesse a verità, non si può far a meno di ammirare la sua profonda conoscenza del popolo brasiliano, sentimentale ed emotivo, il quale, dinnanzi al patetico della situazione, si raggruppò attorno al cadavere di colui che era stato il suo Presidente per quasi una generazione, piangendo sulla sua spoglia, imprecando e attaccan-

do coloro che lo avevano scalzato e che divennero da un giorno all'altro i nemici del popolo.

Alcuni penseranno che l'eliminazione di Vargas sia stata la vittoria di un gruppo di partiti conservatori contro colui che si era lanciato in una politica antiamericana, ogni giorno più volta a sinistra, più arrischiata e personale. Altri, non vi vedranno che la reazione a un governo demagogico che aveva permesso il delitto e la corruzione nello stesso palazzo presidenziale. Comunque, è certo che Vargas ha ottenuto di rovesciare la situazione disperata del suo gruppo e ha avuto, post-mortem, il miglior omaggio e la più grande vittoria personale, che potrà ancora trasformarsi, domani alle elezioni, in vittoria del suo partito laburista.

Si resta confusi davanti al gesto freddo e teatrale dell'uomo politico e davanti al suo testamento violento, accusatore e impreciso, testamento del quale i suoi amici, — simili a nuovi Marcantoni — sapranno ricavare il profitto che del resto, egli intendeva dar loro.

Ma, quali che fossero le sue intenzioni, non si può che ammirare la energia di questo vecchio più che settantenne, che, drammaticamente, deliberatamente, accorciò la durata di tempo prezioso che gli restava da vivere nel tentativo di « scrivere » meglio la propria storia.

MARCELLO STEURMANN

LIBRI DI FINANZA

GUSTAVO DEL VECCHIO, *Lezioni di Economia Politica*, p. V; *Introduzione alla finanza*, 1954, pp. 395, ed. Cedam, Padova — BENVENUTO GRIZIOTTI, *Saggi sul rinnovamento dello studio della scienza delle finanze e del diritto finanziario*, 1953, pp. 437, ed. Giuffré, Milano — ERNESTO D'ALBERGO, *Economia della Finanza Pubblica*, vol. II, pp. 494+492, 1952, ed. STET, Bologna — CESARE COSCIANI, *Principii di Scienza delle Finanze*, 1953, pp. 587, Utet, Torino — AUTORI VARI, *Archivio di Studi Finanziari*, diretto da E. MORSELLI; vol. IV, 1954, pp. 622, ed. Cedam, Padova — AUTORI VARI, *Enquête sur l'imposition des revenues industriels, commerciaux et professionnels*, in vol. I di « Archives Internationaux de Finances Publiques » diretti da MASOIN, NEUMARK, e TROBATAS, 1954, pp. 519, ed. Cedam.

La scienza delle finanze ha nel nostro Paese una luminosa tradizione che, anche per riconoscimenti esteri costanti, la colloca ad uno dei primi posti nell'evoluzione mondiale degli studi economici.

A distanza dal Verri, che nel '700 ragionava di finanza negli stessi termini di A. Smith, quella tradizione segue attraverso il Ferrara, la costruzione classica, che considerava le entrate e le spese pubbliche, cioè l'attività finanziaria, come una speciale categoria di fatti economici, sottoposti alle medesime leggi dell'utile individuale. Ma è gloria del pensiero italiano avere iniziato e portato a rara perfezione formale con Pantaleoni e poi con Ricca-Salerno, Graziani, De Viti De Marco, l'applicazione alla finanza dei nuovi schemi dell'economia psicologica, delle leggi del valore di scambio secondo i principii dell'utilità marginale. È l'indirizzo edonistico della finanza.

Lo spirito critico italiano non poteva troppo a lungo adagiarsi su questi schemi. La possibilità di uno studio economico della finanza veniva reci-

samente negato, tanto nel campo degli studi economici, quanto nel campo degli studi finanziari, come già del resto da sommi autori classici, da eminenti maestri più vicini a noi; mentre la stessa teoria economica superava la concezione classica e quella posteriore utilitaria, per avanzare nel campo della dinamica, dello studio dei movimenti economici, fra cui quelli determinati dalla finanza pubblica in modo ormai preminente.

Così il Pareto, seguito dal Borgatta e dal Fasiani, due eminenti studiosi troppo presto scomparsi, fa valere una concezione secondo cui i fenomeni finanziari non sono determinati dall'automatico gioco delle forze economiche, ma sono in gran parte fenomeni non-logici, diversi secondo i tipi di Stato (lo aveva già teorizzato il De Viti) e secondo il mutevole agire delle elette, rispondendo a leggi oscure di carattere psicologico. È l'indirizzo sociologico.

Le due concezioni furono oggetto di brillanti fruttuose polemiche, finché ultimamente l'Einaudi, che vi partecipava dalla parte degli edonisti, con vigore ma col suo spirito sempre aperto a cogliere, oltre le astrazioni, la realtà, dové uscire ultimamente in questa ammissione, che parve, e non era, sorprendente. Non pure per la finanza, egli scrisse, ma per l'economia, è ancora insoddisfatta la speranza di riuscire a comprendere qualcosa delle variazioni attraverso le quali il mondo economico si muove verso un equilibrio che non raggiunge mai, e si muove sollecitato da impulsi che solo in parte sono economici. Forse la speranza di conoscere e comprendere è destinata a non essere soddisfatta; ché gli economisti conoscono solo ed imperfettamente alcuni dei fatti, e probabilmente i meno rilevanti, fra quelli che determinano la storia degli uomini. Si può soggiungere che ciò è tanto più vero per la finanza, particolarmente influita dall'evoluzione delle idee sociali e degli ordinamenti politici.

Si possono superare, lavorandoci intorno continuamente, le due posizioni, l'economica e la sociologica? Non si può sceglierne una; né tanto meno, cercare di combinare alla meglio le due soluzioni tra loro repugnanti, come taluni fanno; e neanche si può sorvolare sulla controversia, come se fosse di carattere puramente dottrinale. È compito della scienza adeguare nel modo migliore l'insegnamento alla realtà dei fatti, operando delle scelte tra elementi contrastanti ed una sintesi fra elementi compatibili, anche se per la loro complessità i fenomeni finanziari non si lasciano cogliere, almeno allo stato delle conoscenze, da una sola teoria unificatrice.

È questa la prima conclusione della nuova fatica del Del Vecchio. Passato all'insegnamento ufficiale della Finanza all'Università di Roma, il Del Vecchio, che già aveva dato un gioiello di storia delle teorie economiche nel suo famoso *Trattato di Economia* — e in questo trattato aveva originalmente collocato tra i fattori di dinamica economica, accanto alla politica economica, la finanza pubblica, — nel nuovo impegno ha voluto riconsiderare i contributi e gli sviluppi di quelle teorie, dal punto di vista dell'attività finanziaria, chiarendo e svolgendo le sue precedenti meditate posizioni ed offrendo ai progressi della scienza un nuovo notevole contributo. Altra conclusione interessante di questo è, che proprio nello studio dei fenomeni finanziari appare, con le maggiori conseguenze, la differenza tra le vecchie e le nuove teorie, e si può contribuire a quel continuo accrescimento ed affinamento, che è destinato a migliorare l'organismo della scienza, in sé mai perfetto.

Del Vecchio vuole risolvere sopra nuove basi il vecchio problema dei rapporti fra economia e finanza; condotto in modo da contribuire, sia al chiarimento dei fatti finanziari con la teoria economica, sia alla teoria economica con la sua applicazione ai fatti finanziari. Così il Del Vecchio ci offre una trattazione critica preziosa dei principii delle varie trattazioni di finanza: una critica degli indirizzi e dei concetti fondamentali di questa scienza.

Tra finanza ed economia vi sono rapporti di interdipendenza, oggi più chiari di un tempo. Ma è sempre vero che nelle oscillazioni dell'interesse degli studi secondo le fluttuazioni del comportamento degli uomini, secondo i loro bisogni e i problemi che questi pongono, si considera l'uno piuttosto che l'altro elemento del sistema economico-sociale. Per gli antichi economisti, l'economia era influita dalla finanza, si spiegava l'economia con la finanza. Successivamente, per un secolo, si spiegò la finanza con l'economia. Oggi si torna alla considerazione del fatto finanziario; perché si vuole fare operare un'attiva finanza pel regolamento e la stabilizzazione dell'occupazione e del reddito, punti basilari dell'economia. Ma ciò appunto porta, si è detto da alcuni, a una rivoluzione della scienza economica.

In verità, nel continuo ricambio fra astrazioni e realtà, un fatto nuovo oggi colpisce; cioè il modo di considerare i fenomeni finanziari, come sovrastruttura aggiunta del potere politico a fenomeni economici pretesi naturali (posizione dei fisiocratici e dei classici), non può essere più soddisfacente, non corrispondendo più alla realtà del nostro tempo ed ai suoi problemi, quindi alle esigenze critiche della scienza. Non si può considerare la finanza come una parte limitata dell'economia; ma bisogna tener conto, da una parte, della complessità delle teorie economiche, dall'altra della circostanza che, componente integrante e inscindibile di questa complessità è proprio il fenomeno finanziario. È questo un contributo decisivo, come impostazione, alla soluzione del problema ancora aperto della costruzione della teoria della finanza.

La teoria economica a un certo punto non arriva a spiegare il fenomeno finanziario; cioè non basta l'economia a spiegare tutta la finanza, perché gli elementi economici hanno bensì in finanza carattere determinante, ma non sono sufficienti a dare una determinazione precisa del fatto finanziario. Però la finanza come aspetto della politica economica è basata sull'economia.

Ecco dunque la soluzione. V'è identità fra teoria economica e teoria della finanza. Ed essa appare evidente nell'identità tra queste teorie e la teoria della politica economica. La novità della soluzione del problema teorico della finanza è questa. Non v'è discontinuità, non v'è differenza fra le tre teorie: economica, finanziaria e politicoeconomica. Almeno sul piano di quell'astrazione generalizzatrice di cui lo spirito italiano si compiace e di cui sono esempio l'identità tra filosofia e storia del Croce e filosofia e pedagogia del Gentile.

Ma è questa veramente una vecchia posizione del Del Vecchio, che noi avemmo occasione di rilevare anni fa a proposito della sua *Teoria della Politica economica*, la prima, e purtroppo ancora la sola, costruzione che si sia tentata in Italia di questa disciplina.

Così oggi crediamo che quella indicata da Del Vecchio sia l'unica via

per costruire la teoria della finanza, inserendola nelle nuove teorie dinamiche, e cioè arricchendo la stessa teoria dell'economia. La politica economica, intesa come ulteriore approssimazione alla realtà da parte della teoria economica pura, e come ordine di concetti costituito di osservazioni di fatti e di collegamenti logici fra questi, maturato con le stesse teorie economiche, sul medesimo loro piano: questa politica creata dagli economisti proprio nel campo della teoria economica, con alcuni suoi autonomi principii fondamentali è adatta a portare nel groviglio variabile e complesso dei fenomeni finanziari la luce derivante dai principii fondamentali dell'economia. Ciò porta, fra l'altro, a una conclusione di grande rilievo: che, cioè, *la zona di arbitrio politico è economicamente determinata.*

Come si vede, la sintesi del Del Vecchio si muove sul terreno della nuova teoria economica, ed è molto diversa da quella che da molti anni sostiene il Griziotti; il quale vorrebbe si studiassero i fenomeni finanziari, contemporaneamente, dal punto di vista economico e dal punto di vista giuridico. Il maestro dell'Università di Pavia, con un'annosa polemica riprodotta nel volume qui recensito, — nel quale peraltro non appare una discussione da noi con lui sostenuta, appunto « per una teoria politica economica della finanza », — si allontana dalla tradizione economica, dando maggior rilievo all'elemento politico e all'elemento giuridico dei fatti finanziari; riferendo questi a uno Stato, soggetto supremo delle valutazioni, che regolerebbe l'esplicazione del potere fiscale entro limiti giuridici. Il limite della finanza non sarebbe, come per Del Vecchio, nell'economia: sarebbe nel diritto, cioè ancora nell'arbitrio, dato che le leggi fiscali non hanno attinto, né forse mai potranno attingere un sistema di diritto. Senza dubbio, questo metodo è capace di arricchire la trattazione della scienza delle finanze di nuovi elementi; ma, più che di un metodo, vorremmo si parlasse di due metodi differenti e tenuti scrupolosamente distinti, sebbene correlati, avendo per oggetto ordini di fatti del tutto diversi.

Giustamente, il D'Albergo vuole evitare la confusione di elementi eterogenei, economici e giuridico-politici, ritenendo che l'economia della finanza pubblica nasce come separato gruppo di conoscenze per l'ulteriore approssimazione al fenomeno concreto, costituito dai vincoli specifici della finanza, in senso paretiano; dunque come specificazione dell'economia. E su un piano diverso, con criteri e fini diversi da quelli di Del Vecchio, tratta, al lume delle più moderne teorie economiche, i problemi della finanza, soffermandosi specialmente su quelli, come gli effetti economici delle imposte e della loro spesa, che appartengono indiscutibilmente all'economia. In questo limitato senso egli può parlare di una continuazione dello studio dell'economia, riferito ad una particolare serie di fenomeni, quelli finanziari. Ma è un senso diverso dalla politica economica del Del Vecchio, conseguenza del riconoscimento che la semplice applicazione dell'economia a tutti i fenomeni finanziari non può essere esauriente per lo studio di questi.

La trattazione del D'Albergo ha bisogno di essere decantata, come avverte lo stesso Autore: talvolta appare sovrabbondante giustapposizione di lavori monografici, e più una parziale storia del tormentato pensiero scientifico dell'Autore e delle sue lunghe polemiche, che un riposato trattato della finanza, qual è da attendersi dall'eminente studioso, pel suo

elevato temperamento scientifico, della cui preparazione e modernità è ampia misura questo contributo.

Vi è una differenza tra lo studio dell'economia e lo studio della finanza, pure rilevata dal Del Vecchio. In quella, un'analisi critica delle premesse, che sono le scelte individuali, non è necessaria, perché l'osservazione immediata e intuitiva ci indica le uniformità del comportamento; per es. il prezzo varia al variare della domanda e dell'offerta, spinte dal motivo di rendere massima la soddisfazione di ogni operatore economico. Ma non si può dire lo stesso del perché aumentino le spese e le entrate pubbliche. Qui le scelte non sono un dato; bisogna riportarsi a complicati rapporti tra Stato e individui e corpi intermedi, che ne assumono la rappresentanza, in forme stabilite dal diritto. Perciò l'economia, essendo scienza di libere scelte, non potrebb'essere applicata alla finanza, dove prevale la coazione e di libere scelte non può parlarsi.

E il Cosciani vorrebbe costruire la finanza unicamente sul concetto di coazione, valorizzando un antico concetto del Montemartini e del Pantaleoni. Solo è da osservare che i caratteri della coattività e dell'indivisibilità non sono oggi esclusivi dei fenomeni della finanza pubblica: sono diffusi nella moderna economia di massa e consorziata, di impianti fissi e di costi costanti. Si può e si deve risalire a una ragione economica e tecnica della coattività; e rispondere alla domanda del perché alle libere scelte individuali si sostituisce la coazione. Pensare, per esempio, all'economia di costi che determina la assunzione di certe produzioni da parte degli enti di cooperazione politica, per le loro dimensioni più vaste e per il loro più ampio orizzonte economico. Come insegnava il Pantaleoni, i servizi pubblici non sono una categoria *a priori*: se prodotti dalla finanza pubblica rispondono generalmente a constatazioni di convenienza economica riscontrata logicamente o per esperienza, che spiegano le scelte degli uomini di Stato e ne determinano i limiti. Per esempio, il principio mostrato dallo stesso Pantaleoni, delle spese fisse e dei costi decrescenti, è assai fecondo per numerose applicazioni nelle manifestazioni, specialmente moderne, del fenomeno finanziario: come chi scrive viene mostrando da tempo. Viceversa, la coattività, posta come premessa di teoria generale, non serve a Cosciani per spiegare i fatti economici e tecnici della finanza pubblica, per approfondire, come egli fa, tutti i problemi di questa, utilizzando con rara perizia tutti gli strumenti logici tradizionali e moderni e offrendo un volume di raro pregio, anche didattico.

Scienza questa delle finanze, che attraversa una fase di travaglio, oggi più intensa del consueto; alla cui costruzione occorre messe di fatti scrupolosamente raccolti e posti al servizio del faticoso processo di sintesi teorica. A questa stregua va molto apprezzata l'iniziativa che il Morselli persegue, di raccogliere in « Archivi » teorie e fatti economici e giuridici, e informazioni sullo stesso processo di elaborazione scientifica, nel campo interno e in quello internazionale.

L'« Archivio », nell'edizione italiana, che contiene studi pregevoli di autori italiani e stranieri, nutrite rassegne di dottrina, legislazione, giurisprudenza e statistiche, è al IV dei suoi ponderosi volumi, e costituisce uno strumento di lavoro indispensabile per i cultori di questa disciplina. Oggi, con formula nuova se ne presenta un'edizione in francese, per la

quale il Morselli si è associato tre noti studiosi stranieri: il Masoi belga, il Neumark tedesco, il Trobatas francese. La formula è, molto opportunamente, a carattere monografico, e questo primo volume di « Archives » è destinato a un'inchiesta sull'imposizione dei redditi industriali commerciali professionali.

CELESTINO ARENA

LETTERATURA ITALIANA

LUCIANO ANCESCHI, *Barocco e altre prove*. Vallecchi, Firenze 1953 — FIORENZO FORTI, *L. A. Muratori tra antichi e moderni*. Zuffa, Bologna 1953.

Tra gli studiosi nostri di teoriche e poetiche l'Anceschi ha una sua fisionomia. E non solo per la fedeltà ad alcuni temi di cultura, come il barocco, il neoclassicismo, la sensibilità romantica dell'Ottocento, gli sviluppi e adattamenti del crocianesimo con altre dottrine estetiche di Francia, d'Inghilterra e d'America — temi che in parte ha svolto, in parte ha solo motivato —; ma proprio per la sua maniera di sentire le opere letterarie e per la sua arte di leggere. Il temperamento lo porta di preferenza all'analisi e al disegno per diagrammi; perché ad essere critico o storico integrale c'è in lui finora soltanto la disposizione morale, il lieto vagheggiamento. Non è raro cogliere qua e là nei suoi scritti, come detta di sfuggita, la confessione che quanto egli va facendo è solo un'ombra, un germe di quel che andrebbe fatto più agiatamente e con più lungo discorso. Il saggio, tutto ben lucido e sprizzante, sulla « Idea del Barocco » termina con queste parole: « Se io dovessi fare uno studio sul barocco — non sulla storia o sul problema della nozione, ma sulla civiltà e lo spirito delle sue forme — comincerei dalla scienza, dalla filosofia, dalla musica e ci sarebbe già, credo, quanto basta per dare al sentimento e all'idea del Barocco aperta universalità e storica verità ». E noi sappiamo che a questo ordine di ricerche l'Anceschi oggi lavora e tiene fissa la mente.

Ma non c'è pagina sua ove non si stenda una molteplice serie di interessi. Quelli più pungenti e diremmo anche più ambiziosi derivano dal suo abito di teorico e racchiudono una problematica: l'essenza dell'arte, i rapporti tra le varie forme di essa, il significato delle attività estetiche intese come fatti culturali o come generali manifestazioni storiche; il valore universale del classicismo, romanticismo ecc., che nella considerazione dell'Anceschi perdono ogni sostanza oggettiva, di categoria o di maniera, e tendono a rinascere come entità più spirituali e intercomunicanti. La struttura « filosofica » dei saggi è spogliata di tecnicismo e di secca terminologia: e ciò è un segno di un temperamento di critico-artista. A toccarlo nel suo fondo di natura egli ci pare un po' Serra, o Petrini, o De Robertis, che per sua dichiarazione egli sente vicino e maestro nel « metodo di alta arguta precisione di uomo del mestiere e di lettore educato ». Le analisi stilistiche, condotte sulla prosa di D. Bartoli e del Vico, risentono vivacemente di quei modi di seguire la interna ragione della parola e della sintassi, per i quali da alcuni decenni si è rinnovata la nostra vecchia retorica, riuscendo a dimostrazioni particolareggiate e tese dei fatti espressivi. Oggi è fuori dub-

bio che gli studi stilistici di tale specie abbiano ben giovato alla riscoperta di un più positivo concetto di barocco letterario, che non abbiano fatto gli studi storici. E la ragione è implicita nella natura di quelle opere dei letterati secenteschi che, per geloso studio di una propria motivazione artistica, si sono liberate da impegni ideali e costruttivi, ai quali invece allora arditamente e generosamente tendeva la scienza e la storiografia; e l'apparente appartarsi dai problemi e dalle aspirazioni del gran mondo rivelò a quei poeti, maggiori e minori, la presenza di un piccolo « mistero » della parola che parve degno di nuovo studio anche ai grammatici e interpreti letterari e che iniziò una singolare stagione per la nostra filologia.

Nell'analisi dei valori d'arte giova all'Anceschi il gusto educato e attento e la discrezione del giudizio: sicché, per farlo consentire, il bello e il nuovo devono apparirgli senza rudi risalti né violenza di deformazioni, e lasciarsi scoprire lentamente e dilettosamente per virtù di sensibilità, e spiegarsi entro le ragioni della poetica e della cultura. Quanto egli scrive del Bartoli, da lui studiato nella varietà dei suoi interessi, vien ricondotto a un medesimo nucleo originale, che è la più interna sostanza di quella vita. Ed anche i contrasti, che gli studiosi del gesuita hanno sempre rilevato, specie tra l'intenzione devota ed i risultati propriamente artistici, risultano in queste pagine meglio definiti. E di essi vien fatta la storia, complicata e un po' misteriosa se vista nei suoi componenti naturali presi singolarmente; ma nella realtà, e cioè nell'intreccio di essi, piuttosto blanda e povera di interno impulso. Dice bene l'Anceschi: « Per lui l'arte non è, non può essere partecipazione totale; essa è il mondo veduto secondo l'occhio innocente e platonico del gusto ». Perciò il Bartoli ci si presenta scrittore di « saggia medietà », collocato tra l'umanesimo classicistico e la rivolta secentesca; e in tale sentimento armonico e felice « l'antica e nuova verità trovano una loro viva e animata quiete ». Il dibattito più vivace avviene tra natura e gusto, tra sentimento e lingua, stile; e la materia è solo una parvenza, un espediente, anche quando riguarda il costume umano e religioso, o i fasti della Chiesa, o le meraviglie della santa natura. Il risultato critico del saggio non divaria da quello tradizionale; ma l'Anceschi ha rifatto per conto suo, tra incuriosito e voluttuoso, tutti i sentieri; ha risollevato dubbi sulla consistenza dottrinaria ed artistica di quella personalità; ne ha costruito un ritratto più teneramente appassionato e insieme più preciso. Perciò egli integra il Gronchi, che nel '12 si era proposto il medesimo tema; e insieme col Trompeo e il Flora, porta il Bartoli al punto d'incontro col gusto novecentesco.

La stessa esigenza di chiarire « la interna ragione della scrittura » riscontriamo nel saggio sulla « Formazione del Vico » (1942): il meno recente tra quelli scelti a formare questa raccolta e perciò il più vicino alle origini teoriche della cultura dell'Anceschi. Ma anche qui l'interesse letterario finisce col prevalere su quello ideologico; il peso, la tensione dei grossi problemi vichiani si rallenta, poiché il vero scopo dello studio è di considerare il Vico continuatore e rinnovatore, pur esso, della tradizione umanistica, « espressione di una concreta saggezza, immanente allo sviluppo stesso dell'umanità ». Anche qui dunque l'analisi dei piccoli e spesso minuziosi fatti sintattici, verbali, stilistici corre analogo con l'analisi delle piccole e minime variazioni del pensiero e della coscienza dello scrittore, filo-

sofo ed uomo. Ricerche queste, così possono sembrare, di ingegni delicati, e forse poco convenienti a penetrare l'opera di uno studioso che non certo per le sue virtù di scrittore agì sulla formazione e gli andamenti della nostra cultura idealistica e moderna. Ma l'Anceschi qui non fa storia di cultura; e invece studia nella segretezza dei sentimenti dell'arte le ragioni di alcune caratteristiche formali: perché quando lo spirito è in moto, e il sentimento con esso, anche il gusto vi ha la sua parte. E il Vico, se con la mente poggiava altissimo sopra il suo secolo, come uomo di gusto e di sensibilità letteraria e di fantasia poetica aveva le sue predilezioni di letterato e grammatico, e seguiva correnti e amava i suoi modelli, dai quali poi sviluppava, fervoroso e ardito, le sue nuove immagini di poesia e le sue armonie espressive. Dice anche qui bene l'Anceschi: « Non senza qualche uso avveduto di concetti barocchi e scorci acuti anche nello stringer le sentenze, [il Vico] aspira a trovare un'aria e dei modi simili a quelli dei latini ». Già il Tommaseo e, qualche decennio fa, il Nicolini avevano aperto il cammino a tali studi; e nel '43 il Fubini tornava sull'argomento in un saggio (ora in *Stile e umanità di G.B. Vico*) che ci pare assai importante come esempio di condurre la ricerca stilistica a dimostrazione del valore sempre spirituale del linguaggio. L'Anceschi tende allo stesso scopo; ma nella serie dei caratteri espressivi studiati mette in preminenza il barocco e questo barocco presenta con qualche colore dorsiano; come quando nello stile del Vico rileva, « sotto forme geometriche, una metafisica finalistica di tipo barocco rinascimentale, in cui l'universo... è in ogni punto sforzo e volontà a trovare la purezza di quel divino ordine »; o quando nella metafisica del *De antiquissima Italorum sapientia*, vede accennarsi « una dottrina del movimento ». Punti e linee di pensiero che, tradotte in stile di rapida notazione e di struttura squisita, colpiscono come tratti d'intelligenza, anche se non hanno modo di spiegarsi a fine più dimostrativo.

Pur con qualche acerbità di motivazioni teoriche e critiche, i due saggi sopra indicati ci sembrano di questo libretto i più importanti e, a distanza di un decennio e più dal loro primo apparire, conservano la loro freschezza. Rappresentativi, nell'aria e nello stile, di certa società letteraria raffinata ed esigente, studi di tal genere danno all'altra critica più compassata e indifferente ai richiami dell'arte qualche invito a risentire e mordere meglio la materia di studio e a sottilizzare il ragionamento. E bene tengono alcuni abiti della cultura novecentesca, quali il Seicento aveva dapprima messo in circolazione; e perciò, anche nella forma, recano il sigillo di una lontana concordanza di gusto e, proprio, di poetico consenso. Altri saggi dell'Anceschi chiarificano il concetto del « bello ideale », trasferitosi dal Settecento neoclassico al romanticismo. I pensieri d'arte, i « giornali », le opere pittoriche di Ingres e di Delacroix paiono allo studioso indici dell'« interno dissidio vitale » dell'Ottocento francese: e vitale, nel vocabolario dell'Anceschi, non significa mai carattere saliente e assoluto di natura, ma risultanza dell'incontro del temperamento col gusto: espressione sintetica di civiltà. Il formalismo giova solo quando esso genera il presagio o la coscienza di un elemento nuovo, da cogliere nella natura e da aggiornare nella cultura; e d'altra parte l'espansione del genio deve saper trovare nella remora della cultura la sua grazia e la sua precisazione. Nella istanza di medietas spirituale sta, mi pare, il significato di questo volumetto, ed anche

del saggio che per la quantità dei fatti considerati è storicamente il più importante: voglio dire il « Rapporto sull'idea del Barocco » ('45), che nel luogo dove prima apparve illustrava la traduzione del *Barocco* di Eugenio D'Ors. L'esperienza dorsiana ha dato molti lieviti al pensiero, al gusto, alla scrittura stessa dell'Anceschi; poiché dietro quel barocco, come concetto e senso, si apriva tutto il romanticismo europeo nelle forme più sviluppate e drammatiche: la musica wagneriana e la dottrina del Nietzsche. Come è noto, quel nuovo concetto del barocco, allargato a valore idealmente universale, sostituiva nella mente del critico spagnolo il romanticismo e si ergeva a naturale e perpetua antitesi del classicismo: alla pari del mito dionisiaco che contrastava con l'apollineo. Ma tra questo barocco ideale, sempre sfuggente e ipotetico, inetto a chiudere una sua perpetua sostanza, e il barocco codificato da altri (dal Croce) e trattenuto nei limiti temporali dell'Italia spagnola, puramente verbale e sempre ricadente su se stesso perché fuori del moto della vita spirituale, l'Anceschi afferra la immagine di un altro barocco più disteso nel tempo e via via rinascente: frutto del connubio di un vitalismo troppo intenso e di un tradizionalismo troppo chiuso alle voci delle età trascorrenti. Direi che l'amore segreto, il pathos dell'Anceschi storico sia proprio rivolto a ciò che, per le scosse violente della storia, può morire: a quella « civiltà del costume letterario » che, com'egli dice a proposito delle opinioni estetiche di Ingres, « parla, ad una zona nascosta e carissima della nostra mente, di un'età chiara e perduta ».

* * *

Nel libro del Forti, oltre al saggio che gli dà il titolo, *L.A. Muratori, tra antichi e moderni*, gli altri, di ambito più limitato, toccano da più parti la stessa materia: « La difesa del Tasso », « Col Petrarca in Arcadia », « Gusto tassiano e gusto muratoriano », « La poetica della meraviglia ». L'autore, che è un dabben uomo al suo primo libro, già noto ai lettori di alcune Riviste bolognesi e specie del *Convivium*, non si propone grandi scopi dimostrativi: allinea e ordina i fatti, li interpreta franco e sagace, conclude arguto. Ma la sua arte di concludere è proprio quasi nel nascondere ogni velleità di programma, lasciando che gli argomenti si esprimano da se stessi e che la persuasione si formi nel suo lettore via via. Ora, per giungere a questo pieno possesso della materia, il Forti dispone ben più di un comune abito letterario e di una assidua famigliarità con l'argomento. Egli ha larghe conoscenze storiche, chiarezza di metodo, pronta dialettica, passione di vita morale. E se quella scelta di temi ci presenta il Muratori nell'aspetto del teorico d'arte e del critico letterario — l'autore cioè della *Perfetta poesia*, delle *Riflessioni sopra il buon gusto*, della *Forza della fantasia*, e il difensore del Tasso e l'annotatore delle Rime petrarchesche —, la discussione trae seco i motivi, le idee, le passioni, gli orientamenti ideali ed ideologici della vita spirituale italiana ed europea, dal Rinascimento all'Arcadia; e le propaggini scendono al medio evo e salgono al romanticismo.

Qui vorremmo dire che non tutto riesce allo stesso modo e con la stessa evidenza positivo: alcuni veri sono dimostrati, altri un po' vagamente accennati, altri fermati in formule brillanti e rapinose, o per impazienza o per esuberanza d'ingegno. Il che è forse inevitabile: con questa materia così addensata e di vasta prospettiva, il lettore, per quanto sia diligente e non

rozzamente colto, deve talvolta rimettersi a chi scrive. Per poter rivedere e controllare queste duecentocinquanta erudite pagine c'è da riporre le mani su troppi testi, spesso, come dice chi li ha usati, prolissi, snervanti, affaticanti. Diamo dunque, per la parte almeno che tocca la nostra ignoranza, quell'atto di fede, e discorriamo del resto. Dispiace all'autore la caratterizzazione che comunemente vien data del Muratori o in senso dirittamente classicistico-rinascimentale, o in altro preilluministico che avvierebbe al romanticismo. Il Toffanin, il Falco, il Fubini, il Salvatorelli hanno preferito cogliere nello scrittore settecentesco una esigenza fondata o sulla sua educazione umanistica, o sulla ideologia, o in rapporto alla funzione dell'opera muratoriana nella successiva storia italiana; e analizzare dentro una particolare condizione la consistenza degli scritti e dell'animo del grande Arcade. Altri preferiscono sostituire a un ritratto troppo chiaro e coerente un altro, che tenga più conto dei naturali contrasti e delle disarmonie teoriche, programmatiche e di gusto; ricomponendole alla fine nella formula, che tutto vorrebbe sanare e spiegare, di savio eclettismo. Anche per questi ultimi dunque, come per il Forti, il Muratori è da collocarsi con giustizia « tra antichi e moderni ». La indicazione non vuol riuscire pericolosa né velenosa, se mette in luce una temperanza di varie idee e gusti. E che bel numero di eleganti scrittori e illustratori di poesia sotto la civile insegna della temperanza! ed anche nell'età del Muratori e dentro l'Arcadia, che con quella virtù preparava, nei suoi aspetti più umani e socievoli, il romanticismo inferiore. Ma il Muratori non riuscì alla temperanza per accostamento e fusione di punti estremi, da lui neutralizzati nell'esercizio di un pensiero armonico. L'opera sua testimonia invece una modificazione avvenuta in varietà di tempi e di congiunture ideali e polemiche; e di questa istoria, che spesso si intralcia per il concorso di fattori di polemica letteraria, ma più per sollecitazione di personali spiriti, umori e passioni, il Forti ci distende qui un minuto e accidentato racconto.

Le « pièces justificatives » sono ricavate in gran parte dalle opere su citate; le « pièces de rechange » dalle lettere (e tra queste, la lettera al Porcia, del 1721, ch'è una specie di autobiografia letteraria e programmatica). Da queste numerose pagine salgono le voci, tra le più autorevoli della cultura nazionale, su talune questioni che allora, sin dalla fine del Seicento, schierarono in due campi ostili francesi e italiani. Come sempre accade quando le discussioni non presentano chiarezza di motivi ispiratori, la polemica fu spesso confusa e avvolta, portando ad affermazioni contraddittorie; ed ora lo spirito del cavillo, ora la forza della verità trasse l'uno dei contendenti proprio sulle posizioni dell'avversario. Ma quel battagliare fu benefico almeno in questo: che le due nazioni neolatine acquistarono una più fondata conoscenza l'una dell'altra, e nell'attrito dei movimenti e delle idee il Rinascimento europeo, attraverso l'esperienza del razionalismo e del barocco, maturarono le condizioni dell'illuminismo settecentesco. A questo fine giovarono gli intemperanti e irregolari non meno che i disciplinati e metodici. I termini « antico » e « moderno » sono dapprima usati in senso cronologico e retorico, a indicare i devoti, i patiti del classicismo, che vogliono solo armonia e chiarezza, felici connubi di ragione e di gusto, sotto la meridiana insegna di Virgilio e del Petrarca; e dall'altra parte i vindici del diritto della franca fantasia, dello stile animato, della struttura ardita

e solleticante: e ciò proprio secondo gli esempi del Tasso, che il Boileau in teoria e il Bouhours nella critica letteraria degli *Entretiens* consideravano responsabile dei presenti nefasti della poesia italiana. Nella contingenza della polemica, quale i francesi avevano posta, era necessario battere senza patteggiamenti: e allora il Muratori è tratto a difendere la modernità del Tasso e ad elevarne la importanza, collocandolo al di sopra dei pur ammirati scrittori latini; ed anche a limitare il suo riconoscimento alle Rime del Petrarca, alle poetiche medievali e al sistema esegetico del primo Rinascimento, fondato sulle dottrine platoniche. Perciò, non per intima e cosciente falsificazione delle proprie opinioni e del proprio gusto letterario, il Muratori ci si presenta in figura di antimedievalista, tepido ammiratore di un puro e spirituale Rinascimento; e invece difensore della nuova retorica del barocco, specie negli aspetti che più decisamente sembravano contrastare con gli ideali della finezza, del gusto, dell'armonia tra senso e ragione. Da questo punto di vista la *Perfetta poesia* si costruisce sulle macerie delle *Prose della volgar lingua*; e la gloria della lingua, tolta al Petrarca, passa al poeta della *Liberata*. Tale richiamo al Tasso, interpretato e degustato proprio sugli elementi che poi costituirono l'antibarocco, valse al Muratori non solo per battere contro la critica francese — e cioè per condurre una illustre battaglia nazionalistica —; ma anche a insinuare dentro la nuova Arcadia italiana l'avvertimento che, senza forza di fantasia e rigoglio di lessico e di stile, non era possibile creare nulla di efficace; e che le piccole virtù, di semplicità di finezza di blandizia formale, avrebbero portato alla sazietà e sterilità.

La revisione del Petrarca e del petrarchismo fu, nell'opera del Muratori, più cauta e meno felice e sicura di risultati critici quando fu volta a sottolineare i difetti, i limiti, le falsificazioni a cui il poeta medievale fu indotto dall'arguto e piacevole esercizio dell'allegorizzamento. Né egli comprese il rapporto che sottilmente lega la immaginativa del poeta medievale con la trama dei suoi pensieri e col gusto delle ricerche analogiche, che allora entravano nella viva corrente della sua cultura e proprio del suo sentimento poetico. Inoltre non comprese l'importanza di certe forme di stile, di linguaggio, di certe strutture metriche (come la sestina), di stretta appartenenza alla lirica trovadorica: e per questa sordità di gusto o aberrazione dei suoi principî teorici egli rimane al di sotto di altri interpreti del Cinquecento, del Tassoni e anche di quel Biagio Schiavo, che nel 1738 riaccende la discussione contro il Muratori modernista e barocco. Più felice fu egli invece nella polemica contro i formalisti del petrarchismo e contro i dottrinari; perché, trattando con questi, egli fu indotto alla ricerca dei valori affettivi, iniziando quella « critica interna » di cui peraltro gli mancò la chiara coscienza teorica. Infatti egli talvolta si sviò verso una specie di psicologismo, introducendo nella valutazione delle opere dell'arte interessi che erano propri alla materia della vita. Il saggio del Forti sul « Gusto tassoniano e gusto muratoriano ». applicato all'analisi delle Rime petrarchesche, mi pare dei più singolari e tali da correggere a fondo la comune opinione sul significato dei due commenti. Riferisco le parole della conclusione: « Mentre le considerazioni tassoniane sono programmaticamente frammentarie, disponendosi come postille ai singoli versi, le osservazioni muratoriane sono programmaticamente organiche, tendono a commi-

surare la lettura petrarchesca ad un metro lungamente meditato, il metro della *Perfetta poesia*, sorto da un gusto barocco... Il Tasso, indubitabile esponente del barocco per la parte più rilevante della sua opera, è nelle *Considerazioni* profondamente vincolato alla lettura rinascimentale del Petrarca, il Muratori, per contro, principe della reazione arcadica contro il mal gusto del Seicento, riflette ancora nei suoi giudizi l'educazione barocca ».

Non dispiaccia al Forti se il suo lettore gli sarà assai più grato per questo Muratori ch'egli ha mosso nell'aria e nell'idea secentesca. La consistenza della figura ch'egli ci ha dato non può essere ridotta dalle altre sue considerazioni sul suo autore, rimesso nel classicismo modernizzato dalla « raison » o attratto dalle aspirazioni del secolo, che — come il Forti dice — « porta il Muratori sempre più lontano dal gusto barocco e mostra il perfetto combaciare dello stile con quel temperato razionalismo, con quel coraggioso pacilluminismo ecc. ». Sì: il pensiero, la idealità, il gusto erano sempre in lento cammino; e l'esito di quella sua vasta opera fu diverso dall'abbrivo. Ma su quel punto finale, come sul più opportuno luogo di osservazione per misurare quel cammino, altri si erano posti, a cominciare da alcuno dei primi critici romantici, che avevano le loro buone ragioni e sollecitazioni per intenderlo « moderno » in quel modo. Il Forti ha invece preferito inserirlo più vigorosamente nella storia della cultura prearcadica e preilluministica; e facendolo rameggiare entro quel clima, gli ha serbato umori ed elementi di vita che, senza irrigidire la compagine, l'hanno al contrario arricchita di significato e di influenza storica. E se il punto di gravitazione della personalità muratoriana ora, per l'opera del nuovo studioso, viene spostato verso l'interno della tradizione, ciò porta come conseguenza che il passaggio al « moderno » del secondo Settecento appare più laborioso, e che la forza del barocco si mostra più tenace ed idonea a nuove trasformazioni.

GIULIO MARZOT

Studi su Aurelio Bertola nel II Centenario della nascita (1953), Bologna, S.T.E.B., 1954, pp. 319.

Aurelio De' Giorgi Bertola visse nella seconda metà del Settecento e fu il prototipo dell'abate galante e sentimentale oltre che letterato di fine qualità e di pluriforme ingegno. La sua attività artistica si espresse nella poesia, nel saggio critico, nella favola, nella storia etc. e la sua figura viene collocata generalmente fra l'Arcadia e il Preromanticismo dalla critica migliore (Baldini, Binni, Del Beccaro, Maier) la quale tende a vedere la nuova sensibilità che spira, in modo equilibrato, nell'opera del romagnolo. La personalità del Bertola non era stata fino ad oggi illuminata con una serie di indagini documentarie e di ricerche critiche così copiose e attente come queste che troviamo nel volume pubblicato in occasione del secondo centenario della nascita del poeta. Fino ad oggi esistevano sparute monografie nate da necessità documentarie come quelle dello Scotti e della Roffi ma, eccezion fatta per un ampio studio di Olga Saccozzi, la critica si era soffermata su aspetti marginali del Bertola; con ciò non vogliamo

dire che tutto sia stato detto con il presente volume poiché non esiste ancora una completa e sicura biografia bertoliana quale può essere estratta dal carteggio che il Bertola ebbe con Giovanni Cristofano Amaduzzi (oltre duecento lettere del Bertola conservate nella biblioteca dell'Accademia dei Filopatridi di Savignano sul Rubicone), ad esempio, e dai carteggi di altri personaggi importanti della seconda metà del Settecento dei quali il riminese fu corrispondente e che si trovano nella ricca raccolta Piancastelli di carte romagnole presso la Biblioteca Comunale di Forlì. Ma lettere e documenti bertoliani si trovano in molti luoghi d'Italia come anche a noi è capitato di rintracciare, ad esempio, in Teramo dove occasionalmente ci siamo trovati: si tratta — e ne renderemo conto in uno studio particolare — di lettere indirizzate dal Bertola a Melchiorre Delfico il quale passò per Pavia e Verona, due città care anche al nostro abate, ed ebbe amici comuni col riminese; anzi nel prossimo studio che annunciamo su tali relazioni pubblicheremo anche numerose lettere inedite di Elisabetta Mosconi e di Silvia Curtoni Verza indirizzate al Delfico le quali saranno assai utili a gettar luce sulla vita culturale di Verona che ebbe come suo astro principale il Pindemonte.

Il volume pubblicato in occasione del centenario si apre con uno studio di Francesco Flora sulla figura complessiva dell'uomo e dell'artista e il Flora scrive che il tono fondamentale dell'animo bertoliano è la gioia paesistica tanto che anche le *Favole* rispondono soprattutto all'animo campestre e immaginativo del poeta. Anche il Flora, però, afferma l'irrequietezza del Bertola in cui consiste la « sua personalità precorritrice » rimasta a mezzo tra il vecchio e il nuovo, l'artefatto e il genuino, sulla via della poesia nuova (« là dove la sensibilità del paesaggio prepara una nuova sintesi della natura e dell'uomo: quella che un giorno detterà *Alla Primavera* e più tardi *La quiete dopo la tempesta* »). Lo studio del Flora rivela il consueto equilibrio del critico e la ben nota finezza nell'indagare intorno ai valori estetici di uno scrittore e possiamo dire che alcune osservazioni che qui troviamo non erano state ancora fatte intorno al Bertola.

Il Baldini studia il « diario svizzero » bertoliano, un quadernetto di appunti, cioè, che si conserva nella Biblioteca Gambalunga di Rimini e che contiene gli appunti da cui lo scrittore fece poi derivare le lettere del *Viaggio sul Reno* indirizzate a Orintia Sacrati Romagnoli: non, tuttavia, da quel solo libretto bensì anche da altri analoghi intitolati *Memorie* a parte e che devono esistere ancora pur dopo la dispersione sciaguratamente operata delle carte bertoliane. Il Baldini segue sul taccuino il viaggio del Bertola dalla nota delle spese (che si costella dei bei nomi di locande d'una volta: il *Falcone*, il *Cervo*, il *Grappolo Turchino*, il *Corvo*, la *Cicogna*, il *Leon d'oro*, il *Montone nero* etc.) alle visite di luoghi e persone fatte dal turista e fornisce sui fratelli Lavater di Zurigo interessanti notizie comprovate in questa stessa miscellanea dalle lettere inedite del Bertola a Leonhard Meister pubblicate dal Chiappelli. Come altre volte il Baldini ha avuto occasione di notare (si vedano le sue edizioni del *Viaggio pittorico e sentimentale*, Firenze, Le Monnier, 1942 e 1943) il Bertola adopera nel suo viaggio occhio italiano e metro italiano: ma i più interessanti rilievi del Baldini sono sul poeta paesista e sentimentale (« Gli aggettivi che tornano nel taccuino più spesso a fissare le sue impressioni

di paese sono *ameno* e *ridente* »; « Un'aria di proprietà lo fa beato. Un aspetto di povertà gli serra il cuore »).

Augusto Campana esamina con la sua ben nota precisione e competenza i rapporti tra il Bertola e il concittadino cardinale Garampi fino ad oggi neppure sfiorati dagli studiosi; a completare la storia dei rapporti occorrerà guardare anche nel carteggio Amaduzzi-Bertola in cui si trova frequentemente il ricordo del Cardinale (1).

Franco Catalano nelle sue note sul pensiero storico dell'abate riminese pone in rilievo la continuità ideale della nostra cultura, secondo il Bertola, dalla classicità alla fine del Settecento e il carattere illuministico della concezione bertoliana della storia (una storia « che ha ormai acquistato sicuramente il gusto e l'interesse della ricerca intrinseca degli avvenimenti », pur rimanendo in gran parte ancora storia prammatica e maestra di vita).

Il Chiappelli, come abbiamo già accennato, si occupa dei rapporti Meister-Bertola. Già su queste pagine lo stesso Chiappelli ha pubblicato un gruppo di lettere di Bertola a Gessner (« Nuova Antologia », 1950, pagine 394-409): le lettere al Meister (tratte dalla Zentralbibliotheck di Zurigo) illuminano « diversi passaggi » dell'amicizia del Bertola verso il Teocrito alemanno e sono del massimo interesse per la ricchezza dei particolari relativi alla conoscenza che il Bertola ebbe della letteratura svizzera e tedesca. Tutte le lettere sono scritte in francese e vanno dal 1787 al 1792.

Pagine fondamentali sul viaggio renano del Bertola rimangono quelle che qui leggiamo di Felice Del Beccaro, critico fine e informatissimo. Giustamente il Del Beccaro ritrova, nel carattere pur volubile del Bertola (acutamente disegnato da Isabella Teotochi Albrizzi) una costante, nelle zone più umbratili di quello spirito, la quale si distacca dalla linea dell'ultima Arcadia del Cassoli e del Vittorelli. La *natura* che è presente nell'idillio bertoliano derivò al riminese da Rousseau e « da un disinteressato commercio

---

(1) Poiché il Campana fa cenno delle carte bertoliane conservate dall'Università di Bologna riteniamo utile riportare qui sommariamente la descrizione del contenuto del fascicolo n. 48 dei manoscritti Battaglini acquistati dalla suddetta Biblioteca presso la Libreria Antiquaria Hoepli di Milano nel 1942. Esso è l'unico, tra una settantina di volumi e filze di carte riminesi, che contiene carte relative al Bertola che noi elenchiamo nell'ordine in cui sono disposte « Due filze composte di carte sciolte manoscritte del sec. XVIII e di poche carte a stampa di vario formato. La filza n. 1 si compone di 5 fascicoli. Il fasc. 1° contiene una lettera firmata *Ridolfi* ad Aurelio Bertola; il 2° contiene 7 cc. sciolte, tra le quali un certificato medico rilasciato presumibilmente al Bertola dal dott. Giampietro Molinelli, una lettera di Ottavio Brilli a Luca Soardi e una lettera di L. Meister ad A. Bertola; il 3° si compone di 4 cc. sciolte contenenti il carme di Catullo « Peninsularum, Sirmio, insularumque » tradotto in versi italiani da Aurelio Bertola e 4 sonetti del Bertola stesso; il 4° di cc. 12 e contiene *a*) L'idillio pescatorio di Kleist, l'ode sopra la virtù di Haller e l'Inno sopra le bellezze della primavera Wieland, tradotti in versi da Aurelio Bertola; *b*) due odi di Paolo Rolli; *c*) tre sonetti di Aurelio Bertola; *d*) un sonetto d'Innocenzo Frugoni; *e*) un sonetto del Signor di Montrone; *f*) due sonetti di Angelo di Costanzo; *g*) un sonetto di Pellegrino Salandri; il 5° si compone di 7 cc. sciolte a stampa, contenenti fra l'altro due odi di Aurelio Bertola sotto il nome di Ticofilo Cimerio. La filza n. 2 si compone di 45 cc. sciolte, contenenti vari documenti relativi al Bertola e alla sua eredità ». Le notizie qui riportate ci sono state fornite dal direttore della Biblioteca Universitaria di Bologna, dott. Antonio Toschi, che vivamente ringraziamo.

con i dipinti di autori che egli stesso cita volentieri » e che sono Poussin, Lorenese, Salvator Rosa, Berchem. In Bertola l'Arcadia si complica per la nativa volubilità del poeta (volubilità che corrisponde a *estro, capriccio*), per i turbamenti che si riscontrano dell'ordine e della misura razionali della precettistica della tradizione: pur non essendo ancora il Bertola un romantico, c'è in lui l'amore per il patetico, il romanzesco, il vario e il confuso, motivi ramificati di uno spirito aperto ad un sentimento preromantico. È questa la linea fondamentale di Del Beccaro, già presente in uno studio assai attento del Binni e che trova concordi i principali studiosi dell'abate riminese il quale nel suo *Viaggio sul Reno* « senza spunti potentemente rivoluzionari » segna, però, « direzioni di poetica che mediano gradualmente il passaggio dal costume letterario settecentesco al gusto romantico di un nuovo pittoresco » (W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, E.S.I., 1948). Ancora sul filosofo della storia utili pagine scrive Eugenio Di Carlo il quale è bene informato sulla conoscenza che l'ambiente letterario siciliano ebbe del Bertola; esatto il rilievo sulla asistematicità bertoliana la quale rifugge dal ricondurre tutto ad un solo principio ma non esatto il particolare che il Bertola si sia recato a Napoli perché chiamato alla cattedra di geografia e storia presso la R. Accademia di Marina perché ben altre furono le vicende (non ancora, del resto, bene chiarite) che spinsero il Bertola a Napoli.

Gianni Gervasoni pubblica dodici lettere inedite del Bertola al Mascheroni tratte dalla Biblioteca Civica di Bergamo. Esse vanno dal 1788 al 1797 e confermano la fitta rete di relazioni culturali e mondane che il Bertola aveva in Italia Settentrionale, la modernità della sua cultura.

Uno studio che potremmo definire esemplare è quello di B. Maier sulla critica del Bertola. Anche il Maier pone come base della critica bertoliana la sensibilità intesa come gusto del patetico e dell'affettuoso, come predilezione per le situazioni tenere e idilliche: il Bertola è visto come un arcade dell'ultima generazione cui non sono rimasti estranei i fermenti innovatori dell'illuminismo e le tendenze preromantiche che valgono a mettere in crisi la poetica del classicismo arcadico. Il Bertola critico manifesta quel particolare gusto che è proprio della sua poesia, per cui le pagine più belle, quelle dedicate a Gessner autore-modello, si tramutano inconsapevolmente in *elogio;* nondimeno tale predilezione costituisce anche un limite nel Bertola il quale da essa derivò un senso classicistico della poesia come proporzione e misura come si può vedere nel suo giudizio intorno al Goethe. I giudizi del Maier sono tutti confortati da citazioni precise e da un attento studio stilistico ed estetico.

Il Natali, che è un benemerito degli studi bertoliani (si vedano gli importanti accenni al nostro poeta nell'edizione dell'*Invito a Lesbia Cidonia e altre poesie* di Lorenzo Mascheroni) tratta brevemente di Bertola elogista e saggista.

Sul filosofo della storia ha scritto alcune pagine un po' espositive Giovanni Semprini mentre un gruppo di liriche inedite o rare del Bertola è presentato da Alfredo Servolini. Le liriche bertoliane si trovano fra le carte Piancastelli della Biblioteca di Forlì ma bisogna dire che il Servolini non sempre ha operato una fedele trascrizione e, inoltre, la sua scelta antologica non è orientata da un giudizio critico né illustrata storicamente o per quanto riguarda il testo.

Interessanti lettere inedite di S. Gessner al Bertola in lingua tedesca e francese (tradotte in italiano con molta cura da Antonio Domeniconi) pubblica Luigi Servolini; non ci convince assolutamente, invece, dello stesso Servolini l'attribuzione al Bertola dell'idillio *Gessner, ovvero Aronte* che è indubbiamente del Mascheroni al quale è stato assegnato anche dal Ceversazzi (*Poesie e prose italiane e latine, edite e inedite, di Lorenzo Mascheroni*, Bergamo, 1903). Comunque attendiamo in merito quelle precisazioni che il Servolini ci promette.

Chiude il volume una ricca, se pur non completa, bibliografia delle opere a stampa bertoliane di Giuseppe Pecci; questa bibliografia è frutto di un reverente amore verso il Bertola del Pecci il quale fin dal 1915 si era interessato delle *Notti Clementine* del poeta suo concittadino e fin da allora aveva studiato con cura l'interessante carteggio Bertola-Amaduzzi per estrarne le notizie biografiche e bibliografiche più importanti.

ANTONIO PIROMALLI

TEATRO DRAMMATICO

Teatro italiano e straniero a Venezia

Del moderno teatro belga avevamo visto in Italia *Le Voyageur de Forceloup* del vivente Georges Sion, conoscevamo il fauvismo di Crommelynck nel *Cocu Magnifique* e più ancora in *Caldo e Freddo;* di Maeterlinck in Belgio nessuno si ricorda più, e caso mai a proposito di *Pelléas et Mélisande*, fanno il nome di Debussy non quello del poeta-soggettista. Adesso chi domina la piazza è Michel de Ghelderode, una specie di ex impiegato statale che dai tarlati registri del suo archivio è balzato fuori come esponente del nuovo teatro popolare belga.

Faccio una premessa sulle avventure che diedero origine alla letteratura belga in lingua francese. Nel 1830, proprio per contradire il Congresso di Vienna che aveva votato l'unione delle Fiandre, queste provincie si separarono e, strano a dirsi per rivoluzione non di popolo ma del ceto intellettuale, sulla base di un prestigio di classe e di una economia borghese. Con questa conseguenza, che le zone passate all'Olanda divennero rapidamente protestanti e quelle che gravitavano verso Bruxelles si fecero cattoliche. Si diede così sovranità costituzionale a una nazione bilingue ove leggi e decreti vengono pubblicati in francese e in fiammingo, e con la pittoresca variante che i belgi parlano male l'una e l'altra lingua, compreso il Re.

Nessuno quindi avrebbe mai provveduto a rappresentare in francese le commedie che lo sconosciuto Ghelderode scriveva fra una pratica e l'altra, se non fossero stati i filodrammatici di un rione di Bruxelles a tradurre queste commedie in fiammingo e a recitarle in un teatrino dopolavoristico. Ghelderode anche così sarebbe rimasto il genietto di periferia se un grosso scandalo non avesse accelerato di colpo la sua celebrità. Durante l'occupazione tedesca i nazisti lo lanciarono come l'homo novus germanicus, e l'archivista che ignorava a quali rischi sarebbe andato in-

contro in caso di voltafaccia della vittoria, fu salvato dalla sua stessa ingenuità. Dilagatasi la sua fama nella vicina Parigi, fu J. L. Barrault che in una sera di riposo, cedette il Marigny a una compagnia di fortuna per recitarvi *Fastes d'enfer* del Ghelderode. Storia di un Vescovo moribondo che sul punto del trapasso denuncia i crimini dei suoi preti subalterni. Reazione del pubblico, Barrault piomba in teatro e fa sospendere la rappresentazione, scandalo della stampa moderata, saette difensive di quella anticlericale, richiesta di scomunica, intervento dei gesuiti per salvare il peccatore in extremis, al fine di includere nel gregge anziché aver contro il novello Savonarola: e così, clamorosamente, sorse l'alfiere del nuovo teatro popolare belga in lingua francese.

Sui nove milioni di abitanti che prosperano nel Belgio, quattro parlano francese. È vero che i fiamminghi intransigenti si ostinano a tener in piedi una persecuzione che non esiste, ma hanno già danze, canti, costumi, teatro e i due Breugel sul pennone della loro cultura, per cui bisognava bilanciare per l'altra metà a lingua francese le richieste dei cittadini con un teatro ufficiale sovvenzionato dallo Stato, e il nome di Michel de Ghelderode, collocato sul piano della comunità europea, proposto premio Nobel, e che noi avremmo ignorato se il Festival di Venezia non ce lo avesse fatto conoscere in edizione integrale.

La commedia scelta era *Barabba*, di venticinque anni fa, vecchia dunque e arteriosa come i personaggi di Victor Hugo. E nello stesso tempo attuale, come il Veronese che dipinse la gente intorno a Gesù nella foggia seicentesca della sua epoca, senza che nessuno protestasse per l'anacronismo. *Barabba* sta in piedi perché il dramma cristiano è sempre attuale, non per le festività della Chiesa e le ricorrenze del calendario, ma perché, come faceva Caravaggio, ogni volta vi è un personaggio nuovo da mettere in luce. Andreieff lo ha fatto con Giuda, un altro può farlo prossimamente sulla Maddalena, o sul giovanissimo apostolo Giovanni, o sulla non meglio identificata Marta. Ghelderode ha puntato i suoi riflettori su Barabba. Mi viene il sospetto che non abbiano torto quando in Vaticano si mormora che il Belgio è sì il paese di punta della latinità al nord, ma non tanto del cattolicismo, in quanto cattolici si professano ma con una intransigenza che è piuttosto fiamminga, vale a dire protestante. Il che vien fuori dalla polemica di questo *Barabba*. Barabba è il nemico della società dove Cristo è nemico della nazione. Barabba rappresenta la plebaglia grezza, la materia prima da cui si estrae il vero popolo, quindi egli è l'anarchia, l'amoralità, la violenza istintiva, là dove le classi dirigenti rappresentano la dialettica truffaldina, l'immoralità, la corruttibilità. E il guaio è che Ghelderode sostituendosi a Barabba, rende spaventosamente raziocinante questo teppista salvato al posto del Redentore, il quale teppista accusa Erode, Caifa e i sacerdoti, ossia corona e clero, nelle cui mani il popolo si trova, con la minaccia valida in tutti i regimi totalitari: meglio una ingiustizia che un disordine. Ho paura che Michel de Ghelderode sia un mangiapreti e il Belgio, già all'avanguardia del modernismo europeo, lo lasci fare, come un prodotto di quelle variazioni etnografiche in apparenza contraddittorie, che sono il beguinage e i pizzi di Bruxelles, i pittori fiamminghi e il pool del carbone e dell'acciaio, tradizione e garanzia insomma di quel benessere ugualitario che sterzava a sinistra già da quando al timone

vi era re Alberto, il primo socialista del Belgio, sia pure con la corona in testa.

Della interpretazione la critica quotidiana ha parlato. Tuttavia è doveroso segnalare l'attore Jean Nergal che era il forzuto Barabba rumoroso di catene, truculento come la parte richiedeva secondo le prospettive dell'autore. Nergal appartiene alla categoria dei pesi massimi della scena europea, da paragonarsi a Orson Welles, Pierre Fresnay, e un poco al nostro Cervi almeno nella massiccia interpretazione del verboso Cirano. Ottimo attore di carattere è Jean Mahieu che il pubblico italiano conosce già per averlo visto accanto a J. L. Barrault. Egli era Erode, uno stampo di antico re Faruk, scaltro e bonario nel suo grasso, nelle sue ricchezze, nei suoi profumi. Difficile era vestire i panni di Pilato benché la parte non fosse grande. Egli rappresenta Roma, ossia l'Impero in Oriente. Non è un imbelle Pilato. Sarà lui a trasmettere nella valigia diplomatica la grande rivelazione fatta da Cristo e udita con le sue orecchie: Date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio. Il suo gesto è più che storico, diventa proverbio: lavarsene le mani. Egli sa che il popolo preferisce Barabba a Cristo non per libera scelta ma per ordini segreti passati dalla Sinagoga sulla piazza. La sua è la saggezza delle grandi potenze occupanti, e l'Inghilterra fece lo stesso per la Pulzella.

L'attore scelto come Pilato era insufficiente. Non aveva né la prestanza, né l'autorità adatte a questa parte. Le attrici avevano poche scene e non ci siamo accorti che fossero degli astri. Barabba ha servito a dare un autore belga, qualche buon attore e una regia sorvegliata se non geniale. Già molto per un teatro nazionale di origine popolaresca, in un paese ove tutto è per il popolo e si fa in funzione del popolo. Tanto popolaresco che l'animatore di questo teatro nazionale belga è un ingegnere, Jacques Huisman, il quale ha cominciato anche lui come Ghelderode coi filodrammatici, quelli della sua officina, così seriamente che si è trovato direttore di questo Ente riconosciuto e sovvenzionato dallo Stato.

Per il secondo esperimento il Teatro belga ha scelto *Cruciable* di Arthur Miller, nella regia dello stesso Huisman. Herman Closson traduttore e riduttore della commedia l'ha chiamata *Caccia alle Streghe*. Non è certamente *Tutti i figli miei* che ha dato rinomanza a questo fortunato scrittore d'America, ma nemmeno *Cruciable* aggiunge fama all'autore di *Morte di un commesso viaggiatore*. Polemico in modo violento anche nei suoi scritti postbellici, Miller con questa commedia ha affrontato un problema di attualità statunitense: il maccarthismo. L'anno scorso vidi *Cruciable* a New York, e non solo Broadway fu messa a rumore ma Washington e tutto il Congresso, in quanto il pubblico che non poteva gettar sassi contro i vetri del senatore Mc. Charthy, andava ad applaudire al Martin Beck Theatre la commedia di Miller, per protesta contro l'uomo che nemmeno Eisenhower riusciva a imbavagliare.

Tutto quello che era successo nel 1600 a Salem vicino a Boston, nella furia superstiziosa del quaquerismo, era riproposto sul palcoscenico di Broadway contro un abuso di poteri. Senonché le intenzioni hanno preso la mano all'autore, il quale con le sue scene ad effetto, l'urto fra il puritanismo di emigrazione britannica nel nuovo mondo e l'isterismo di certe vergini ritenutesi possedute dal demonio — Freud non esisteva ancora —

raggiunge il tono dei personaggi di Sardou, con effettacci terrorizzanti che non superano i lumi della ribalta ma fecero fremere le platee del conformismo americano. Però, che pretesto per la regia di Huisman! Scenari bui ne avevamo visto da noi e con Jean Villar, ma su quei fondali neri i personaggi alla Breugel assumevano la drammaticità della cronaca con tale veemenza da dar realtà a un paesaggio che non esisteva se non in un cancello o in una croce fissata nel vuoto. Attori guidati dalla mano ferma di un vero regista. Non esteriorità, non superficialità, non divismo. Recitazione tesa, allucinante, disperata e nello stesso tempo contenuta, senza quell'apporto di servilismo preteso dal mattatore da parte del gregge degli altri intepreti per il successo personale. Uno speciale applauso a Roger Dutoit, il giovane protagonista del lavoro, da annoverarsi fra gli eccellenti attori del moderno teatro europeo, per meriti che sono tutto l'opposto di quelli riscontrati nell'interprete di *Barabba*. Dutoit è asciutto, aspro, incisivo, a lampi anche romantico. Gli giova l'aspetto alto e nervoso. Attore senza ruolo, la sera prima, nella commedia di Ghelderode, aveva detto poche parole nella parte di un apostolo. Proprio come da noi!

* * *

Adesso facciamo un salto e affrontiamo i Nô giapponesi.

Il pubblico ha ascoltato con interesse e la critica ne ha parlato con deferenza, come conveniva a un messaggio artistico che ci viene dal lontano Oriente. La prima volta che il teatro imperiale esce dalle sacre mura di Tokio per raggiungere Venezia, la patria di Marco Polo di cui quest'anno si celebra il settimo centenario.

Nella genuflessione di qualche critico ai Nô giapponesi vi era la fretta di garantirsi un alibi di rispettabilità. Qui non si tratta di capire il teatro classico giapponese — fra l'altro di noi intellettuali soltanto Toddi parlava le lingue orientali — ma si tratta di accettarlo o no dal punto di vista culturale. È in ogni modo errore grossolano aver paragonato i Nô alla tragedia greca, specialmente nella struttura tecnica — perciò che riguarda il coro, poiché nella tragedia greca è commento d'intelligenza, nei Nô sono lamentazioni cantate. Del tutto diversa la partitura tecnica e il contenuto poetico. Nella tragedia greca si tratta di un'azione, divisa in tre o quattro atti, nei Nô non vi è drammaticità in azione, sono episodi staccati in un atto, di cui il repertorio conta 250 pezzi, in verità dei frammenti, quasi sempre di autore anonimo, racconti fiabeschi adatti a paraventi e ventagli con pitture di principi, demoni, fanciulle malate, aironi, ciliegi, stagni, nubi e il sacro Fujiama, le quali ultime cose non si vedono affatto in scena, ridotta allo schema geometrico di un cubo a travi di cedro, con un enorme pino disegnato sul fondale. Ai piedi di questo fondale si dispongono i musici che sono un suonatore di flauto e tre di tamburo, e di fianco a destra si inginocchiano i cantori. Ora i musicisti, oltre alla atonia istrumentale, si abbandonano a ululati primordiali e barbarici di quando si levò per la prima volta il sipario sul mondo. Ogni tanto affiorano le voci bianche dei giovani, e allora l'orecchio è sollecitato a raccogliere qualche nota liturgica che ci ricollega, lontana eco, al cantus firmus delle nostre laudi gregoriane, subito sopraffatte da urlamenti che sono gli antesignani della moderna dodecafonia nelle sue manifestazioni più astratte.

Ci hanno raccomandato la raffinatezza dello scivolare coi piedi sul pavimento senza mai staccarli dal suolo, il significato di portare con lentissimo gesto la mano agli occhi per esprimere il pianto, di battere freneticamente i piedi in segno di gioia o rancore. Siccome nel teatro classico giapponese non vi sono attrici, grande è lo stupore quando dietro la impassibilità sorridente delle maschere femminili non vien fuori un adeguato gorgheggio d'ugola sia pur in falsetto, ma delle voci polifemiche di fronte a cui le grida del licantropo diventano linguaggio da usignolo.

Vanno di contro notati gli abbaglianti costumi di un rigore retorico e sacerdotale, la rigidità ieratica di restare intere mezz'ore seduti sopra un alluce, la coreografia in apparenza statica, costituita invece da sottilissime vibrazioni che attraversando il corpo dalla punta dei piedi alla cima dei capelli generano l'atto a cui perviene l'interprete con una costante e intima interrogazione di se stesso. Ho detto interprete e non attore poiché non si tratta di drammi ma di pantomime. Tutto questo è magnifico, sottilissimo, di estrema abilità simbolica, quasi un impalpabile alfabeto Morse della danza.

Dal che si è tratti a credere che questi Nô siano passati dai templi alla Corte in omaggio all'imperatore ritenuto e adorato di origine divina. Di qui il nome aulico di teatro imperiale, e in contrapposizione ai chiassosi spettacoli popolareschi del Medio Evo, ristretto a pochi personaggi, in una essenzialità di gesti e in un ermetismo di forme, comprensibili solo per una élite estremamente aristocratica ed erudita. In tutto l'Oriente le danze vengono eseguite nei templi. Ballando — mi dicevano a Bali — preghiamo. Questi Nô, non molto lontani dalla Commedia delle nostre Maschere, sono arte, ma remotissima e oggi morta. Rito stupendo piuttosto, e tradizione. Quella che ha salvato nonostante la sconfitta il Giappone, e ha fatto dire alla moglie di Toyo, impiccato come criminale di guerra « Aspettami di là dal fiume! » e stese un sorriso sulle labbra dei superstiti di Hiroshima, quando gli scienziati americani andarono a studiare sui loro corpi gli effetti delle bombe atomiche, come se domandassero scusa essi giapponesi delle loro piaghe schifose; quella tradizione di cortesie in fine, sottilmente ironica, che ha fatto regalare una piantagione di ciliegi a Washington, perché fiorisca intorno al mausoleo di Jefferson a primavera, quando ricorre l'anniversario di Pearl Harbour.

Avrei voluto che il pubblico internazionale di Venezia avesse visto che cosa fa il teatro moderno giapponese, attori e attrici, quando interpreta Shakespeare, Shaw, Pirandello e Goldoni.

E torniamo a Goldoni. Un *Arlecchino servo di due padroni* al Teatro di Palazzo Grassi e le *Baruffe Chiozzote* al Teatro Verde di S. Giorgio. A proposito di questo bellissimo teatro all'aperto, fondale sulla Laguna che porta l'Adriatico in scena, domando perché a Venezia, con tanti miliardari non si trovano venti milioni per riparare il Teatro Goldoni, e restituire al commediografo la sua Casa d'Arte.

Tornando alle due interpretazioni all'aperto come si è detto, ecco che gli attori di Giorgio Strehler regista dell'*Arlecchino*, si son trovati davanti a un gelo netto e prolungato del pubblico. È vero, ma era Venezia che si trovava di fronte a un Goldoni meneghino. Strehler con l'autorità che si è fatta, deve capire che i suoi successi all'estero — dove non si comprende la lingua e meno il dialetto di Goldoni — vanno alla parte coreografica

delle sue regie, non allo spirito goldoniano di cui solo il pubblico di Venezia è depositario e giudice. Ora gli attori di questa volta eran buoni per metà: Moretti è il nostro Arlecchino nazionale, il quale deve stare attento a non strafare per non uscir dai panni del personaggio, tanto vero che Ferruccio De Ceresa era più Brighella di quanto Moretti non fosse Arlecchino. Come sempre Tino Carraro ottimo Pantalone, e Rissone ottimo Medico bolognese. Giorgio di Lullo con quel costume romantico alla Byron, e per restare nella regione piemontese del suo Florindo, alla Vittorio Alfieri, nobilita sempre la parte che gli viene affidata. Tiene il personaggio in superficie, quanto dire sul filo del rasoio, ma sempre vigile e pronto a riprenderlo se si lascia commuovere, ad aizzarlo se divaga, a marcare la sua presenza anche se tace. Lo porta insomma in fondo compiutamente. Non ditegli che è un grande attore: si rovinerebbe come altri della sua categoria. Passiamo adesso all'altra metà scadente degli interpreti: Nino Cestari che doveva essere l'innamorato geloso e appassionato Silvio, non aveva che il costume di tale personaggio, tutto il resto mancava. E le tre interpreti della timorata Clarice, dell'ardente Beatrice e della compiacente Smeraldina, con le voci piantate in testa, gridavano come galline spennate.

È inutile: per il teatro di Goldoni occorrono degli attori veneziani, altrimenti si cade nell'errore della *Locandiera* di due anni fa e della *Vedova Scaltra* dell'anno scorso nei precedenti Festival.

A Baseggio, grande interprete del Ruzzante e di Goldoni, è superfluo dire che è stato insuperabile nel balbuziente padron Fortunato delle *Baruffe*. Le ha recitate duecento volte, e lo sa. Il meraviglioso è stato concertare il quintetto delle donne che erano le bravissime Volonghi, Vazzoler, Masiero, la giovanissima Luisa Baseggio, capitanate da quel colosso della scena che è Ave Ninchi. Esse hanno reso musicale e fluida questa spoletta del pettegolezzo che passava da un gruppo all'altro delle chiozzote, arruffando la matassa fino a darle lo splendore di un fuoco d'artificio per dipanarla soavemente nella docilità delle mani ammansite. Merito indiscusso di Carlo Ludovici. Ma faccio una riserva. In generale si decreta il successo in blocco al regista, menzionando gli altri collaboratori di seconda mano. Non credo di toglier nulla a Ludovici, se gli faccio dividere il trionfo con l'architetto Scandella. Il primo contatto col pubblico, la simpatia immediata è avvenuta subito con lo scenario, quando ci si è trovati di fronte a una Chioggia vera nei portici, nelle piazzette, nei balconi, nello specchio d'acqua dove dondolavano bragozzi e reti, e coi comignoli che fumavano. Il successo delle *Baruffe* era garantito in partenza: gli attori si muovevano nella realtà del quadro e parlavano nel gorgo della piazza, senza stucchevoli annotazioni, in modo che Goldoni ne è venuto fuori nella sua sostanza umana, come raramente dall'altro mondo gli sarà capitato di vedere.

Il Festival correva il rischio di aver fatto i servigi del teatro straniero se non chiamava in soccorso Malaparte, per mancanza di autori italiani. E' poi vero, o la Biennale non sa leggere i copioni? Curzio Malaparte ha colmato la lacuna. Ed era un rischio per lui dopo i precedenti infortuni di Bontempelli e Bacchelli.

La materia di *Anche le donne hanno perso la guerra* è importante e sgradevole. Nella fascia guerreggiata dei territori presi e perduti dai combattenti, chi veramente paga è la donna: con la propria persona, ammazzando la

sua femminilità. Malaparte fa fare miglior figura alle donne russe, poiché per non cedere agli invasori preferiscono uccidersi, mentre le donne viennesi accettano di vendersi per mezzo chilo di patate. Non solo, ma da un cinico commissario del popolo tira fuori un eroe alla Tolstoi che mette in salvo nel settore americano la donna e il di lei marito fuggiasco dal campo dei prigionieri, il che un commissario bolscevico non fa mai, non fosse altro per paura del colpo alla nuca. E i giornali di sinistra lo hanno accusato di parzialità unilaterale, ossia borghese. Malaparte non è loro piaciuto, è un garibaldino che ogni tanto indossa lo smoking, è come sir Stafford Cripps che portava le ghette ma si metteva da laburista un fiore rosso all'occhiello.

La commedia è bella, con errori di prospettiva. I suoi personaggi a un certo momento deviano per seguire la retorica di *Kaput* e della *Pelle* che ancor oggi affascinano l'autore. Sono i lieder della sua cultura orientata verso sinistra per estetismo cristiano. Malaparte ama il torbido per raccogliervi con mano trepida l'unico fiore che sboccia, o crearlo lui se non esiste. Frau Lena per esempio non serve all'economia del lavoro se non per far dire al commissario russo che la Comandantur non requisisce lei povera proletaria, ma vuole Frau Enrica la giovane signora, e non per gli ufficiali ma per i soldati soltanto allo scopo di umiliare in lei la borghesia. Però l'autore risolleva da tanta abbiezione il personaggio e gli fa compiere il salvataggio cui alludevo prima, della presunta vedova e del marito risorto. Del giovane soldato Andréji che viene a chiedere il corrispettivo del suo buono per mezzo chilo di patate, Malaparte non potendo fare un Raskolnikoff ne fa un Sergio Jessenin, un poeta che parla di musica, e fuori di ogni probabilità, filosofeggia, divaga, negandosi il diritto del vincitore verso la donna del vinto. Bellissimo, ma è un soldato unico nell'armata sovietica tanto vero che si uccide. Il fatto invece non è vero, non è probabile, non è mai successo. E Malaparte ci crede, ci crede tanto che lo inventa, sente che di fronte al mondo non ha ragione ma se la prende ugualmente, crea dei tipi assurdi come Clara e come la piccola demente Lilly per arroventare la polemica o addolcirla con una poesia quasi ofeliana, quando dovrebbe battere il martello su materia viva come i caratteri della madre Graber e della portinaia Carlotta, che però restano di secondo piano. La commedia c'è, ma uno se ne accorge di più alla lettura.

Sul palcoscenico della Fenice non è risultata e non per colpa dell'autore. Nelle *Baruffe* lode andava al bozzettista delle scene, qui da Malaparte lo scenografo aveva fatto una stanza da monsiù Travet. Forse Coltellacci non è mai stato a Vienna. I salotti ricco-borghesi come la didascalia dell'Autore descrive, hanno le finestre lunghe, listate di bianco sul mattone grigio, tendine di tulle ai vetri. Cosa ci stanno a fare quei due drappi verde bigliardo piegati in alto? E perché quella stufa monumentale se non è in funzione al lavoro, poiché il fatto succede d'estate, nella stufa non si brucia niente e nessuno, e non si nascondono nemmeno gli stivaloni del commissario sovietico? Dov'è il biondo stile Biedermeyer così caro a Francesco Giuseppe, che si conserva nella buona società viennese, e rende così gemütlich la casa? Le sedie imbottite sembravano prese da una pensione a pagamento rateale, e la credenza addossata alla porta della stanza di Enrica toglieva tutta la triste suggestione che questa porta doveva dare ogni volta che un soldato la varcava ed entrava di là.

I registi debbono approvare o respingere un progetto di scena quando non va. Che cosa stanno a fare allora i registi? Ho visto a Venezia una illustre attrice uscire dalla Fenice e protestare dicendo che un interprete non è una macchina pronta a rispondere per il gettone che le si butta dentro. Io credo che i registi abbiano fatto il loro tempo. Quello che avevano da insegnare è stato imparato, oggi lo stile è un altro. *Le donne hanno perso la guerra* aveva per regista Guido Salvini. Una volta che per i bozzetti scenici vi è un architetto-pittore, e per i costumi un disegnatore-revisore, che cosa deve fare il regista se non orchestrare le voci? Mestiere difficile si sa. Anche A. G. Bragaglia che è stato un riformatore di fama europea del teatro italiano, nella *Vedova* per la celebrazione di Simoni, sempre alla Fenice, due anni fa, pur avendo nomi illustri della prosa — meno uno — non è stato un direttore d'orchestra. La grande Emma Gramatica sembrava recitasse d'Annunzio, Luigi Cimara ricordava la naturalezza spigliata di certe sue felici interpretazioni, Memo Benassi in una parte di scorcio faceva un numero da giocoliere a sé, Paola Borboni soltanto era in carattere, e la giovane protagonista la Vedova era inesistente. Ciascuno andava per conto proprio nello stile a lui caro.

Tale severità è richiesta per uno spettacolo allestito a spese dello Stato, in occasione di un Festival internazionale, dove non bisogna esperimentare degli attori-promessa al fuoco della ribalta, specie quando si subiscono i confronti di alta classe come i Nô giapponesi, il teatro nazionale belga e le *Baruffe* nella regia di Carlo Ludovici.

Ma nonostante tutto una cosa è risultata chiara, che Malaparte alla Fenice ha dato appuntamento all'autore italiano, e grazie alla sua commedia il teatro italiano segna un goal a favore.

MANLIO MISEROCCHI

CINEMATOGRAFO

XV Mostra internazionale veneziana del cinema.

La mostra di quest'anno al Palazzo del Cinema al Lido, cominciata con giornate fiacche e finita con una settimana ricca di opere notevoli, permette di fare il punto su alcuni aspetti attuali della produzione cinematografica.

Cominciamo col dire che, di vera arte — in questa come nelle precedenti mostre, siano di Venezia, o di Cannes, di Locarno, o di qualsivoglia città, spiaggia, o stazione climatica — se ne incontra pochina. Ciò non deve stupire: di vera arte se ne trova poca anche nel teatro, nella musica e nella letteratura, e non è scusato pretendere che il cinema possa offrirci un'opera di poesia ogni cinque o sei giorni, in media; i giorni dell'anno sono, infatti, 365, e le pellicole presentate nei soli due festival ufficialmente riconosciuti dai produttori (Venezia e Cannes) sono più di sessanta ogni anno. Possiamo, però concedere che molti films offrano dell'interesse ed abbiano un valore indicativo anche da altri punti di vista: ad esempio quello industriale e commerciale (è il caso dei films U.S.A.), o quello do-

cumentario, e, in genere, come testimonianza di ideologie, di problemi e di aspetti dell'epoca, molto drammatica, in cui ci troviamo a vivere.

Il film indiano « Surang » (« Esplosione ») ad esempio, come opera d'arte non conta nulla e potrebbe equivalere ad un giornale a fumetti: ma non è, tuttavia, sintomatico il fatto che anche da quell'immenso paese ci giunga una eco di « problemi sociali »? Si tratta di un conflitto tra capitalista e lavoratori in un ambiente minerario, con sinistri mortali: alla fine, si arriva alla « pace sociale », con panorama di linde casette popolari: insomma Ribolla, e l'INA-case, alle Indie: oramai i problemi sono gli stessi, dovunque.

* * *

Considerando panoramicamente la mostra, il suo apporto principale di quest'anno mi pare dovuto alle affermazioni del colore, attraverso l'opera di due registi di casa nostra: Castellani (con « Giulietta e Romeo ») e Visconti, (con « Senso »).

Comunque si vogliano giudicare questi due films — il primo dei quali ha avuto il massimo premio, il Leone d'Oro di San Marco, mentre il secondo è stato totalmente ignorato dalla Giuria — è certo che in essi, e con diverse caratteristiche, dovute ai personali temperamenti di questi due accuratissimi e raffinatissimi registi, il colore è stato usato, consapevolmente, come essenziale mezzo di espressione poetica, conseguendo alti risultati.

Tolto l'unico precedente dell'Enrico V di Olivier, non si era mai visto, in tutti questi anni, nulla di comparabile all'impiego del colore in queste due opere e non è dir poco.

Il colore di Castellani è « Quattrocento italiano »; è l'atmosfera della vicenda, la sua ambientazione nel tempo, e, quindi, nella storia dell'arte. Il volto figurativo di un secolo sta nella sua pittura. Nel caso di « Giulietta e Romeo » si poteva far risalire all'epoca del fatto di cronaca (perché fu un fatto di cronaca, a dare l'avvio alla novellistica sui due giovani amanti di Verona), oppure immergere le vicende nell'atmosfera seicentesca del testo shakespeariano. La terza soluzione intermedia, e felicemente adottata, fu di ambientarla al principio del Quattrocento: e Castellani ci si mise con estrema accuratezza, desumendo costumi e arredi da quadri dell'epoca. La intonazione delle tinte è mirabile e pare permeare anche la natura: gran parte del film è girata all'aperto, e tuttavia « fa Quattrocento ». Abbiamo, infatti, le bellissime mura di Montagnana, Venezia, (Cà d'oro e Palazzo Van Axel), Siena (Battistero e Cattedrale), San Quirico d'Orcia, San Francesco del Deserto e, infine, San Zeno di Verona, coi suoi chiostri. È una composita città ideale, che Castellani ha messo insieme per i suoi giovinetti amorosi eroi.

Di altra natura è il colore di Visconti. Qui bisognava rievocare il clima del melodramma ottocentesco, e si comincia perciò con uno spettacolo alla Fenice, dove, in una serata di patriottico tumulto, hanno inizio gli sciagurati amori della Contessa veneziana con il tenentino austriaco. (Tanto sciagurati, questi amori, da rendere ripugnante il nucleo narrativo del film). Ciò che appare più valido, in « Senso » — tratto da un mediocre racconto di Camillo Boito, che non meritava si spendessero tante centinaia di milioni per portarlo sullo schermo — è il contorno: gli echi dei moti risorgimentali, la battaglia nei pressi di Valeggio sul Mincio, e le scene cam-

pestri. Mentre la cosa meno accettabile, è una Alida Valli che non ha il temperamento bassamente sensuale, che solo potrebbe rendere comprensibili i trascorsi di un personaggio che ha smarrito ogni senso di dignità.

Se in « Giulietta e Romeo » erano chiamati a raccolta il Carpaccio e il Lippi, Andrea del Castagno e Piero della Francesca, qui vien fatto di pensare agli Induno e ad altri ottocenteschi minori: il colore di Castellani dà un senso di distacco, quasi vi si leggesse la patina di cinque secoli: quello di Visconti è vivo, melodioso, arioso; entrambi rappresentano la conquista di nuove possibilità espressive. A paragone di questi due saggi che cosa diventa il colore dei tre films americani: « The mutiny of the Caine » di Dimitroff, « Rear Window » di Hitchcock e « Three coins in the Fountain » di Negulesco? Questi illustri registi il problema del colore *non se lo sono, evidentemente, neppure posto.* Girano indifferentemente in bianco e nero, o in technicolor e qualche tecnico « dirige » il colore: nel senso della cassetta, si intende: l'unico che interessi quelle grandi case. Ma anche da questo punto di vista il colore può essere controproducente: io ritengo che un « thriller » come « Rear Window » sarebbe molto più emozionante se bianco e nero: il « maestro del brivido » Alfred Hitchcock dovrebbe pur capire che cieli color pomodoro su fondali dipinti possono dare solo brividi di disgusto...

* * *

L'altro motivo che ci riguarda da vicino è la crisi del cosiddetto (e malamente) « neorealismo ». A questa scuola si devono tutti i grandi successi dello schermo italiano nel mondo nel dopoguerra. Si trattava, in sostanza, di guardarsi intorno, di considerare i nostri problemi: e restare aderenti al vero quotidiano. Era il grido della vita; il volto dell'Italia d'oggi: piaghe e cicatrici comprese. Poi quell'impeto e quel coraggio sono scemati: forse erano troppo alti, e nobili, per poter durare a lungo. Si torna alla novelletta, al compromesso, alla « evasione » erotica, o letteraria, alle barbe finte; alle Messaline e alle imperatrici di Bisanzio. Perché Visconti, abbandonando la realtà de « La terra trema » ed anche di « Bellissima », si è rifugiato, per la prima volta nel passato? se voleva criticare una società non gli mancavano certo i motivi, nella cronaca attuale... Questa evasione mi pare una mezza fuga. E che importano, a noi, oggi, i trascorsi più o meno indecorosi, (e che comunque non raggiungono un significato universale fuori del tempo) di due sciagurati, nel 1866?

Su « La Romana » sorvolo: è solo la infelice riduzione per lo schermo di un pur valido romanzo. Snaturando il personaggio e modificando la vicenda si è distrutto il romanzo e non si è salvato il film. Ma c'è il caso di Fellini, ed è il più sintomatico: Fellini è un artista, è una delle forze più vive del nostro cinema, lavora con sincerità e con ardore, merita ogni simpatia.

Lo spirito di osservazione, il gusto di abbeverarsi alla realtà, e sia pure ad aspetti marginali di essa, è in lui vivissimo, spregiudicato: ed era stato finora la leva del suo successo. In « Luci del Varietà » con Lattuada, aveva colto dal vero i retroscena e le miserie dei guitti che battono i teatrini di provincia. Ne « Lo sceicco bianco » aveva inaugurato un filone che non credo sia esaurito: quello della letteratura a fumetti e della mitomania ingenua che ne può nascere. Il film aveva episodi trasandati e mediocri:

ma il nucleo centrale, da cui Fellini era partito, era vivo. Coi « Vitelloni » il regista aveva, infine, raggiunto un largo e meritato successo. Anche questa volta, con un obbiettivo modesto, egli aveva fatto centro, osservando dal vero quella particolare varietà zoologica costituita dai giovanotti di provincia, dai figli di papà, frequentatori del « Caffè Roma » e del bigliardo, sempre pieni di progetti per l'avvenire, sempre oziosi al presente. Il piglio, insieme canzonatorio ed affettuoso, con cui Fellini li aveva dipinti, li ha resi così popolari, che « Vitellone », da termine locale romagnolo, è divenuto vocabolo d'uso corrente. Fellini ha introdotto nei dizionarii un neologismo: è il padre di una parola oramai entrata nel costume.

Anche per « Strada » Fellini deve avere frugato nei propri ricordi di gioventù: perché egli fu per qualche tempo « poeta di scena » di comici girovaghi. Ma le sue ambizioni sono state più alte: direi temerarie. Poteva, certo, se lo avesse voluto, darci una testimonianza sulla vita di un circo povero, e sui vagabondi, funamboli, mangiatori di fuoco, o spezzatori di catene, che si mostrano alle sagre paesane. Questi tipi egli non li ha presi dalla letteratura romantica o dal melodramma, ma li ha conosciuti nella vita. Ne sarebbe nata un'altra rappresentazione arguta e reale. Fellini, dunque, ha voluto dipingere la solitudine umana, prendendo come personaggi due esseri rudimentali: Zampanò, il cui unico esercizio consiste nello stringersi il torace con una catena per poi spezzarla dilatando i muscoli pettorali, e Gelsomina, una ragazzetta comperata alla famiglia per diecimila lire e che lo seguirà come da servente, andrà in giro a raccogliere i soldi col cappello e dormirà con lui nel motofurgoncino, casa ambulante di questi due esseri pre-umani. Il principale difetto della vicenda è che questi tipi, anziché dei germogli che sbocceranno, sono, per dirla alla Montale, degli ossi di seppia. Non si sviluppano, solo si spezzano, alla fine, lui rompendo in un pianto che sembra ancora un lamento animale, lei sfociando dalla ebetudine nella demenza. Quel clima rarefatto è davvero poesia? non è, talora, solo vacuità e astrazione? Il film dimostra, sul piano artistico, quanto sia pericoloso voler sfuggire alla realtà: ora Fellini sta lavorando al seguito dei « Vitelloni »; vedremo uno di essi, arrivato alla grande città, e affrontare il confronto cogli uomini che lavorano: sono certo che torneremo alla concretezza, e, con essa, ad una poetica meno ambiziosa, ma più appagante.

Vien fatto di azzardare un parallelo tra lo Zampanò de « La Strada » e lo scaricatore del porto protagonista del migliore film americano della mostra: « Waterfront » di Elia Kazan: una pellicola, che se fosse rimasta tutta all'altezza della prima parte e dei tre straordinarii dialoghi d'amore, sarebbe davvero riuscita un capolavoro. Anche quello era un personaggio rudimentale, tutto fisico, e pre-umano nel senso che un desiderio di liberazione e di bene non si era ancora svegliato in lui. Come Zampanò, non conosceva che un linguaggio: la violenza. Ma il tema di quel film è, appunto, di farci assistere all'albeggiare di una coscienza umana, facendo uscire dalla crisalide la farfalla. I personaggi di Fellini sono, invece, rimasti crisalidi. Il suo film è un attacco gratuito al realismo: e la conclusione che ne trarrei è che non si può prescindere dalla realtà; pena il vanificarsi nei sofismi e nelle astrazioni. La solitudine integrale è un uscire dalla storia e dal tempo, un evadere dai rapporti umani, e quindi da ogni

morale. Essa non potrebbe risolversi, come accade cogli eremiti ed i mistici, che in un dialogo con Dio: e questo dialogo, ne « La Strada » non c'è.

* * *

Altri motivi di questa mostra — oltre alle prove del colore ed alla crisi del realismo — potrebbero essere (ma sono già meno esemplari): la solita conferma, da parte dei films nordamericani, della preminenza artistica della produzione minore su quella delle grandi case; o la stanchezza, forse solo stagionale, dello schermo francese, che ha celebrato il vecchio Gabin e le sue nozze d'argento collo schermo con « Touchez pas au grisbi » di Beckers e « Air de Paris » di Carné. Il primo è una storia di gangsters in lotta tra di loro: una specie di « Scarface » parigino, di uno stile assai americanizzato. Il secondo la storia di un giovane manovale che si avvia alla carriera di pugile, con buone notazioni di ambiente ma purtroppo una storia d'amore assai convenzionale.

Merita un cenno la coppia dei films messicani, « El rio y la muerte » e « La rebellion de los colgados » (« Il fiume e la morte » e « La rivolta degli impiccati », dal romanzo « I ribelli » di Traven). Uno ha suscitato il riso per la ripetizione funeraria delle uccisioni; il secondo le proteste della platea per il suo sadismo. Con questi eccessi il Messico ha voluto forse ricordarci, polemicamente, che l'arte è, anzitutto, misura: quella misura che i due registi Buñuel (un pallone sempre più sgonfiato) e Cravenna non hanno avuto.

* * *

Considerando le varie selezioni nazionali dobbiamo concludere che i veri trionfatori sono i giapponesi. Hanno presentato tre films ed hanno avuto due Premi di San Marco, meritatamente, con due opere mirabili: « I sette samurai » di Curosawa e « L'intendente Sansho » di Mizoguchi. (La terza pellicola pur tutt'altro che spregevole era un tedioso saggio di realismo quotidiano; la vita di travetto bancario, ai nostri giorni, in una grande città).

Le due pellicole coronate appartengono entrambe a quella stessa famiglia di film dedicati ai secoli più oscuri della storia giapponese da cui uscirono gli anni scorsi, « Rasciomon » ('51), « O'Haru » ('52) e « Ugetzu Monogatari » ('53): tutti e tre premiati.

Una volta che si sia entrati nel ritmo lento di questi films leggendarii e rituali, se ne apprezza, come un aroma insieme raffinato e selvatico, inconfondibile l'incanto. I soggetti sono barbarici: banditi, carestie, rapine, nei secoli oscuri delle guerre civili e di una crudele anarchia; terre corse da torme di armati; contadini spauriti e affamati. E queste violenze, questi disordini, sono dipinti con squisita eleganza, e con ferma lucidità. La fotografia è mirabile: la colonna sonora interessantissima, nella parte musicale: sui dialoghi non mi pronunzio, perché devo confessare che, in fatto di dialetti nipponici arcaici, sono debolino...

I due film di quest'anno mi sembrano dei migliori che siano giunti in Occidente e spero, con opportuni alleggerimenti (che possono sopportare, essendo entrambe pellicole lunghissime) di vederli comparire, come accadde con « Rasciomon » nelle normali sale di proiezione.

Nei « Sette samurai » vediamo dei contadini poveri assoldare dei nobili guerrieri, per venire difesi dalle razzie di bande brigantesche. Ne l'« Intendente Sansho » il figlio di un governatore « progressista » dell'undicesimo secolo abolisce la servitù della gleba nella provincia affidatagli: egli è diventato governatore dopo essere stato lui stesso, per molti anni, uno schiavo. Il messaggio morale di questo film è che « se non si è buoni, non si è uomini »: un costante amore degli umili e degli oppressi lo pervade. A quando a quando le battute che uscivano da quelle labbra esotiche (e che noi leggevamo nei sottotitoli), parevano esalare dalle pagine del Vangelo. Ciò dava un senso di alta commozione: veniva fatto di constatare che malgrado le guerre e le contese di ogni sorta che ci dilaniano esiste — ed il film lo provava — un patrimonio morale comune a tutto il genere umano.

PIERO GADDA CONTI

VITA E CULTURA EUROPEA

GIOVANNI NECCO, *I due volti della Germania*. Edizioni dell'« Albero », Lucugnano (Lecce), 1954.

Nell'osservare e seguire il lento affermarsi, la vittoria e poi la prepotenza superba, infine il tragico crollo del nazionalsocialismo; nel notare le atrocità da una parte, le ingenuità, le retoriche vantazioni, le disgustose paparate dall'altra, del terzo Reich, chiunque ha un po' di dimestichezza colla storia della cultura europea si è chiesto certamente qualche volta: ma è questa ancora la Germania di Leibniz e di Kant, di Goethe e di Schiller, di Beethoven e di Schumann, di tanti illustri artisti, poeti, filosofi, scrittori, scienziati, medici, che hanno contribuito indubbiamente a quel che si chiama il progresso dell'umanità? A questa domanda vuol rispondere il recente volume di Giovanni Necco, come s'indovina facilmente dal titolo. Egli è partito da una esperienza personale: ha vissuto alcuni anni in terra tedesca e alcune città come Bemberga, Jena, Weimar, Marburgo, Gottinga e Norimberga rappresentano per lui non soltanto un ricordo del passato, ma una precisa isola della memoria, a cui si torna ad approdare volentieri, con nostalgia, come per cercare una persona amica. Alla *Sehnsucht* personale, possiamo dire fisica, si aggiunge poi quella spirituale per quel periodo tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, in cui in Germania è tutto un pullulare di spiriti superiori, che riescono ad attirare l'attenzione dell'intero mondo della cultura su di lei e a concederle, per la prima volta nella sua storia letteraria, di servire di modello all'arte, alla filosofia delle altre nazioni. Il ritorno a quell'ideale che si compendia nella parola *Humanität* (che si traduce assai male con « umanità » o « umanesimo ») pare al Necco l'unica via di salvezza da indicare a chi si è ormai convinto, anche tra i tedeschi, quanto occorra diffidare di quel *furor teutonicus*, da cui troppi si sono lasciati trascinare. E a questo proposito non credo che nessuno possa avere qualcosa da obbiettare, dal punto di vista teorico, tanto più che il Necco giustamente aggiunge che non si tratta di un ritorno puramente meccanico all'antico, quasi di una

ripresa di tradizionalismo, ma di un riaffermarsi di quell'ideale impersonato, più che da altri, dalla maestosa figura di Goethe, per adeguarlo ai tempi moderni, per ravvivarlo collo spirito contemporaneo, in una parola, per riviverne la sostanza più che la forma. L'impostazione del problema nei primi brevi capitoli iniziali è chiara e precisa. Nello svolgimento successivo però la maggior parte viene lasciata alla descrizione del momento di depressione, alla Germania « anno zero » come è stata definita da un tedesco, alla parte più oscura, insomma. Si potrebbe notare qui un certo squilibrio, se la parte più luminosa non splendesse già di per sé attraverso l'immagine che ce ne ha lasciata, bene o male, la più autorevole cultura tradizionale mentre la situazione attuale, letteraria e spirituale, della Germania è pressoché sconosciuta in Italia e il Necco è uno dei pochi studiosi che alla letteratura moderna, anche recentissima ha prestato — e non da oggi — sempre molta attenzione. Per suo merito vengono così indicati alcuni nomi, che sono tuttora ignoti alla grande maggioranza del pubblico italiano e messi a fuoco alcuni avvenimenti, sospesi tra il mondo più propriamente letterario e quello morale e religioso che hanno avuto il loro peso nell'evoluzione della letteratura tedesca del dopoguerra. Tale si può considerare per esempio la polemica tra gli scrittori della « emigrazione esterna » e quelli della cosidetta « emigrazione interna » tra i veri e propri « fuorusciti » e coloro che, per non staccarsi dalla terra natale, si erano ridotti a sentirsi « stranieri » in patria, a vegetare, senza la possibilità di produrre e spesso colla prospettiva di rischiare qualche compromesso per salvare il salvabile. Interessante, perché lontanamente rispondente alla corrente italiana dell'ermetismo, è per esempio la definizione e la esemplificazione che il Necco dà del cosiddetto « Eskapismus » — un'espressione coniata probabilmente dalla parola francese « échapper », per dire un modo di sfuggire, — di « scappare » — alla vigilante censura, ricorrendo a un linguaggio oscuro e ricercato, un tantino artificioso, a vicende un po' misteriose, di cui solo gli iniziati possedevano la chiave. Come si vede è questo un modo di astrarsi dalla realtà, che viene suggerito, oltre che da naturali disposizioni, anche da particolari contingenze della vita, e che si propone volentieri alla mente degli scrittori, ogni volta che un regime politico — qualunque sia il suo colore — presuma di entrare troppo nell'intimo processo della creazione artistica. Di minor interesse è invece, almeno a parer nostro, la puntuale e particolareggiata analisi di quei grafomani — non li vogliamo chiarmar scrittori e tanto meno poeti. — che si erano posti al servizio del « Führer » nella lirica. Quei disgraziati con Baldur von Schirach e Gerhard Schumann, in testa, li ricordiamo troppo bene, perché una critica servile li propose all'attenzione degli italiani negli ultimi anni del ventennio. Ma ormai le loro opere sono dimenticate e seppellite per sempre non soltanto per l'argomento del loro canto ma perché purtroppo in tutta quella folta schiera non ce n'era neanche uno che avesse un afflato poetico da meritare un poco di attenzione. Forse il Necco ha dedicato alcune pagine a questi anonimi per non essere accusato di partigianeria quando con lo stesso intento critico ha esaminato il « premio nazionale di prima classe » Johannes Robert Becher, uno dei maggiori rappresentanti della prima poesia espressionista, fuggito a suo tempo in Russia e tornato ora con tutti gli onori, come si vede, nella zona orientale, naturalmente, della natale terra tedesca. Che delusione per chi ama in Becher il poeta,

legger versi come questi, nella versione di Necco: « Poeti — allenatevi nel nuoto — esercitatevi nel salto in lungo — e nel tiro alle bocce! »; oppure: « La motocicletta attende una poesia — e il canotto, nei vostri canti, — non ha ancora avuto il suo posto! ». Qui il Necco commenta argutamente: « Le autorità che hanno premiato il Becher, sono evidentemente soddisfatte degli sforzi erculei di questo difensore della poesia: non so quanto soddisfatte ne siano, invece, le muse » (pag. 100). Né meno fortuna ha il « premio di seconda classe » Bertolt Brecht, altra figura di primo piano nel teatro tedesco moderno, che in una lirica intitolata *Elogio del Partito* scade in una tiritera di questo genere: « Il singolo ha due occhi: — Il Partito ha mille occhi — Il Partito vede sette stati — Il singolo vede una sola città — Il singolo ha la sua ora — Ma il Partito ha molte ore ».

Ma la sua non è naturalmente solo opera di accusatore, di una specie di pubblico ministero letterario — anzi, traspare da tutto il suo libro una evidente simpatia per la Germania odierna e la speranza che possa presto riprendere il posto che aveva nei tempi migliori, nel dialogo delle nazioni europee. Così egli presenta, col calore che merita, il volume con cui viene narrato il destino di Hans e Sophie Scholl, due giovani studenti, giustiziati nel 1943 dai nazisti perché volevano tener fede ai loro ideali di fraternità e carità cristiana, al di sopra di qualsiasi violenza e odio di razza, di classe, di nazione. Se si vuol riconciliarsi con la Germania di oggi, convien metter nella giusta luce, come ha fatto il Necco, coloro che nella Germania di ieri si opposero con tutte le forze, sino al sacrificio supremo, al progresso del nazionalsocialismo. Non sono moltissimi, i caduti, i martiri volontari di questo « fronte interno » ma comunque ci furono e in numero molto maggiore di quel che si crede normalmente. E vanno rispettati e ammirati non solo, ma soprattutto ricordati, proprio in un libro, come questo del Necco, ove si vuol contrapporre un volto — quello luminoso settecentesco, della « Humanität » — all'altro — quello dai tratti sfigurati dal *furor teutonicus*. Rimarrebbe casomai da vedere con più calma, se tra i due volti ci possa essere qualche segreta affinità; se siano due maschere che si alternano sullo stesso viso o due anime che affiorano in eterno contrasto nello stesso corpo. Il libro di Giovanni Necco ripropone con nuovi elementi di giudizio la questione e ne fa sentire tutta l'attualità.

RODOLFO PAOLI

MUSICA

Hector Berlioz nel centocinquantesimo della nascita - Il I Congresso internazionale di Musica mediterranea e Convegno dei Bibliotecari musicali a Palermo - Concorso polifonico internazionale di Arezzo.

Pochissimi hanno ricordato in Italia il centocinquantesimo anniversario della nascita di Hector Berlioz. A venticinque anni, dopo aver ascoltato una Sinfonia di Beethoven, Hector Berlioz annotò: « Le mie forze vitali sembrano raddoppiarsi. Strana agitazione nella circolazione del sangue. Lacrime. Contrazioni spasmodiche dei muscoli, tremore di tutte le membra:

quasi svenimento ». Anima sofferente, predisposta a tentare grandi cose. Temperamento eccessivo, capace di commuoversi a contatto di sensazioni che altri non avvertono nemmeno. Tormento nel quale la sua tesi « più un artista è artista e più deve soffrire » trova esatta conferma. Così nell'arte, così nella vita. La presenza dell'amata Ofelia gli dava l'impressione che le pulsazioni del suo cuore palpitassero « come colpi di pistone in una macchina a vapore ». Un ipersensibile che sentiva tutta la responsabilità della sua opera di creatore. Lavorava a lungo, accanitamente, punzecchiato dal demone della autocritica. La visione di un insuccesso artistico o finanziario gli faceva tremare la penna sul pentagramma, gli offuscava il cervello.

Un malato che sentiva lo spazio esistente tra artista ed artista: « Credo di vedere Beethoven guardarmi severamente e sento Weber che mi parla all'orecchio come uno spirito familiare ». Dove cercava la sua ispirazione? Difficile a dirsi, ma una delle sue passioni fu Gluck. In gioventù, dopo avere ascoltato l'*Ifigenia in Tauride*, rimase, per sua espressa dichiarazione, « muto, stordito, soffocato, annientato », riconoscendo nell'arte del maestro tedesco nobiltà di ispirazione, vasto intelletto, grandezza di stile, abbondanza di pensieri e perfino « una forza immensa che spaventa l'immaginazione capace di apprezzarla ». E Spontini? Lo aveva amato a forza di ammirarlo, lo amò, dunque, soprattutto come compositore.

Un artista di tale natura, vissuto nella Parigi metà Ottocento, non poteva essere compreso. Ed infatti dalla direzione dell'Opéra Comique era considerato « un guastatore », « un rivoluzionario » del genere nazionale. Sognava orchestre con centinaia e centinaia di esecutori per l'interpretazione delle sue composizioni. Per questa sua mania, sui giornali satirici, si disegnavano vignette ove, tra i contrabassi e gli ottoni, era situato un mortaio pronto a sparare. Venne definito un avventuriero dell'arte, un creatore di musica pubblicitaria, « a programma », da circo e da giostra. Una freddura di Rossini lo bollò senza remissione. Diceva: « Che fortuna che quel giovanotto non conosca la musica: ne farebbe della pessima! ». Ma Berlioz non nutriva, a sua volta, troppa stima per Rossini-uomo se, alla morte di Meyerbeer, nel constatare il dolore del Pesarese, se ne uscì con una domanda di tal tenore: « Che parte recita, nella commedia di Meyerbeer, quel gran buffone di Rossini? ». Così i conti erano saldati. Incompreso e invidiato, riconobbe con tristezza: « Gli artisti hanno torto a vivere »; ma era uno dei tanti sfoghi della sua sensibilità accesa e del suo pessimismo acuto, di quel pessimismo che gli farà dire un giorno: « Una volta che sia giunto al fine di quanto mi rimane » — e aveva quarantacinque anni — « non mi resterà altro da fare che sedermi all'angolo di una strada e morirvi di fame, come un cane sperso, o farmi saltare le cervella ». Aveva ragione quel medico che lo ammonì con queste sagge parole: « Berlioz, voi siete malato di collera, più che di stanchezza ». Era stato lui a dire, a proposito della esecuzione del *Tannhäuser*, che Wagner « trasforma in capre i cantanti e l'orchestra ». E allora perché si meraviglia dell'incomprensione altrui?

Avrebbe fatto meglio a meditare la singolare risposta che il maestro di Lipsia gli inviò, indirettamente, dopo aver appreso la sua acerba critica: « Senza saperlo, Berlioz colpisce se stesso ». Una risposta, anzi un ammonimento, profondamente significativo.

Doveva lottare innanzi tutto con il suo orgoglio. Chi disse che era di una vanità senza confini? A proposito di un suo lavoro parla della « più grande opera che sia stata scritta ». Altra volta immagina due, tre, dieci orchestre, unite insieme, per eseguire le sue partiture. Non basta; ascoltando una sua pagina giunge perfino ad esclamare compiaciuto: « Sublime! ». Un malato che nelle crisi più gravi sogna un'Europa sfinita di rabbia, immagina di vedere gli uomini sgozzarsi fra loro, fantastica una Parigi arsa in un sol rogo: « Purché io vi sia! ». Wagner, conoscendo di qual pasta fosse fatto il superuomo autentico, e sapendo che per gli iconoclasti giunge sempre il momento del crepuscolo, poteva prendere sul serio il musicista, non l'uomo. Il male di Berlioz ha origine nell'ansia della creazione. Avrebbe voluto erigere edifici cento volte più alti di quelli che progettava. I suoi timori sorgono chiarissimi anche dai numerosi contrasti che possiamo cogliere nella sua vita e nella sua arte. Diceva: « Mi annoio da impazzire. Mortale tristezza! Ho voglia di piangere, vorrei morire, non riesco a collegare le mie idee. Credo che mi occorra dormire molto ». Ma l'indomani replicava: « Conduco una vita eccessivamente attiva. Ho appena il tempo di respirare. Preparo un'immensa composizione strumentale: voglio impressionare ». E dopo qualche giorno, ancora: « Sono malato di noia, ho sempre la testa pesante. Un dolore inesplicabile mi istupidisce ». Era possibile crederlo? E sotto quale aspetto? La sua arte, che sa di magìa e che qualche volta diventa perfino satanica, è arte creata da un altissimo spirito: arte ordinata e sapiente che oggi — a cento cinquant'anni di distanza — è possibile amare molto più di ieri. Non bisogna crederlo, perciò, nei suoi estri nei suoi isterismi. Bisogna prendere in lui soltanto ciò che vi è di nobile e di significativo. Un'opera d'arte, veduta nel mondo che lo circondava, suscitava in lui la stessa impressione che provò nel vedere di lontano, e per la prima volta la città di Roma: « La città eterna in mezzo a una pianura immensa e deserta ». Una esclamazione venuta così di getto; ma quando cominciò a visitare i dintorni, notò che l'aria era così profumata da resuscitare in lui primavere dell'infanzia e strani incantesimi. L'accesa sensibilità artistica si nota anche nel suo entusiasmo per Shakespeare. In Italia, precisamente a Firenze, leggendo il *Re Lear* in un bosco, sulle rive dell'Arno, si inebriò talmente da « scoppiarne d'entusiasmo ». E non si trattava di un entusiasmo passeggero perché, più avanti negli anni, si domanderà affannosamente: « Shakespeare! Dove è egli? Dove sei tu? Lui solo può avere avuto pietà di noi artisti amanti. Shakespeare, accoglici nel tuo seno, abbracciaci ». Alla poesia Berlioz pose dei limiti che non pose alla musica. Per lui questa sola parla ad un tempo all'immaginazione, allo spirito, al cuore e ai sensi. La smania era anche racchiusa nella domanda che si rivolgeva più volte: « Quando sarò felice? ». Se avesse saputo la risposta, avrebbe ancor più vivamente desiderato la morte. Diceva che con avidità feroce egli non faceva che strappare, « scivolando giù per l'aspro sentiero », tutti i fiori che gli era dato di raggiungere. Questo è vero. « La mia vita non è che un'ombra che passa, sono un povero attore che durante la sua ora, si pavoneggia e si agita sul teatro e che nessuno ascolta più ». Questo invece, nonostante la citazione del sommo Poeta, è falso. Il consenso tuttora vivo che raccoglie la sua arte, sta a provarlo.

* * *

Il primo Congresso internazionale di Musica mediterranea e il primo Convegno dei Bibliotecari musicali si sono tenuti a Palermo con grande concorso di studiosi, coronando con successo l'iniziativa presa dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal corrispondente Assessorato della Regione siciliana. Non è assolutamente possibile parlare di tutte le relazioni. Ci limiteremo, perciò, ad alcune comunicazioni singolarmente interessanti che da sole hanno dimostrato l'utilità di questi contatti internazionali fra studiosi. Dei novanta musicologi, critici, insegnanti e bibliotecari presenti al Congresso, giunti da ogni parte del mondo, oltre cinquanta avevano inviato importanti relazioni che sono state racchiuse in cinque argomenti ben definiti: 1) la tradizione del canto popolare in Sicilia e nelle regioni mediterranee; 2) melodie, ritmi, strumenti e simboli nelle danze mediterranee; 3) la musica siciliana e dei popoli mediterranei nella storia della musica europea; 4) studi e proposte per un « corpus » delle musiche popolari mediterranee; 5) compiti regionali, nazionali e internazionali delle Biblioteche musicali. Relatori ufficiali i prof. Tiby, Brailou, Torrefranca, Schneider e Pirrotta. Le discussioni sono state animatissime, a volte anche accese, poiché non mancano davvero, in simili questioni, elementi, diremo così, *scottanti*. Ma tutto questo non fa altro che confermare l'importanza del Convegno proposto dalla Direzione generale dell'Antichità e Belle Arti e da quella delle Accademie e Biblioteche. Rimanendo impossibile un'analisi minuta, ci limiteremo a sottolineare qualche relazione di speciale interesse. Il prof. Torrefranca, che aveva già affermato nella prolusione di apertura tenuta a Palazzo delle Aquile alla presenza del Sottosegretario Scaglia, come la musica concentratasi a più riprese nel Mediterraneo, sia emigrata per tutta Europa tanto con i canti allelujatici e virtuosistici quanto con gli elementi di base della danza e della canzone, ha voluto chiarire i rapporti della musica mediterranea, e particolarmente siciliana, con la storia della musica europea. Per dimostrare questo, ha voluto innanzi tutto ricordare che la melodia siciliana venne portata a Venezia nel Quattrocento da alcuni signori siciliani. Il Torrefranca ritiene che saranno i testi, un giorno, a darci l'idea più compiuta della primordialità musicale siciliana, poiché la musica giunta fino a noi ha subito troppi mutamenti e influenze. Uno studio profondo ed adeguato dimostrerebbe in modo inequivocabile la profonda impressione e il conseguente sviluppo dei canti siciliani migrati nel Nord. Due forme musicali egli addita alla attenzione degli studiosi: la *giustiniana* e la *volta*, due notevoli soggetti di analisi, meritevoli di ampio studio.

Monsignor Igino Anglès, preside del Pontificio istituto di Musica sacra, ha trattato con alta competenza, rientrando nel terzo degli argomenti proposti, della « musica medievale sacra in Sicilia ». Rilevato che manca a tutto oggi uno studio organico sulla lirica musicale italiana del Medioevo, l'oratore ha voluto rendere conto di alcuni suoi raffronti tra *laudi* e *cantigas* castigliane che lo hanno portato alla scoperta del vero significato della notazione musicale delle laudi. Notazione non quadrata, ma misurata, svelante un preciso ritmo senza far per questo ricorso a teorie ipotetiche. Scoperta, dunque, di grande significato, in parte forse già presagita dal compianto Liuzzi, che da sola sarebbe sufficiente a dimostrare l'importan-

za di questo Congresso di musica mediterranea. Partito dalla ricerca della pratica musicale sacra della Sicilia del Medioevo, tenuto presente il periodo delle invasioni dei vandali e valutata nella giusta misura l'epoca bizantina e quella dei normanni, l'oratore ha illustrato vari codici e documenti originari della terra siciliana — che figurano, ora, nelle Biblioteche di Madrid, di Barcellona e in varie località della Spagna — con i quali è possibile dimostrare come la cappella pontificia non cominciò a cantare in polifonia nel secolo XIV (nell'epoca cioè dell'esilio dei Papi ad Avignone), come fino ad ora si è creduto, ma nientemeno che nel secolo XII-XIII. L'indagine e la scoperta vengono confermate dai documenti custoditi nella Biblioteca bonifaciana il cui catalogo risale al 1925 nonché da vari codici catanesi e, in generale, siciliani, dai quali si rileva l'affinità con tanti canti spagnoli attestanti la fioritura del repertorio sacro durante il regno della monarchia normanna-sveva dei secoli XII-XIII.

Gino Tani ha illustrato la recente scoperta dei grafici paleolitici nella grotta Addura presso Palermo; ne ha anche rivelato l'alto valore storico ed estetico, dimostrando come essa, colmando una grossa lacuna nel quadro dell'arte primitiva in Italia, giunga a svelare le origini della danza « librata »: privilegio toccato alla terra di Sicilia, culla della canzone popolare e della poesia artistica italiana. La dott. Luisa Cervelli ha parlato della polifonia e monodia nel canto religioso popolare del Cinquecento: polifonia di laudi, tutta protesa verso una nuova sensibilità che trova precisi legami con il passato, chiudendo il ciclo secolare di una corale vocalità che anelava a ricongiungersi in una pura e primigenia unità monodica. Tesi di notevole importanza storica che si riallaccia, idealmente, a quella di monsignor Anglès. Comunicazioni, come si vede, altamente severe, degne della maggiore attenzione da parte degli studiosi e, comunque, rallegrate da altre più semplici come quella sulla creazione e diffusione degli strumenti popolari primitivi e come l'altra trattante i balli e i canti « sul letto » relativi ai riti prenuziali, dovuta alla dott. Carmelina Naselli. Da ricordare ancora la tesi « Simbolismo delle danze catalane » dell'Amadès, « Il primo soggiorno di Giovanni Ciconia in Italia » di Suzanne Clerc-Lejeune, « L'UNESCO e le biblioteche musicali » dell'Azevedo, « Analogie di forme di ritmi nelle espressioni coreutiche mediterranee » di Bianca Maria Galanti, « Polifonia primordiale in Grecia » di Georgiades, « Improvvisazioni della Schola cantorum romana » di Hucke, « Evoluzione della musica in Grecia » di Kalomiris, « Il Mediterraneo e le genti vicine » di Moser e « La *passacaglia* nel Seicento » di Osthoff. Riguardo al Convegno dei Bibliotecari, oltre alla relazione del Pirrotta, ricordiamo: « Biblioteche e centri di documentazione » di Lesure, « Un Catalogo unico nazionale delle opere musicali » di Ghislanzoni, « L'Associazione internazionale delle Biblioteche musicali » di Fedorov e « Incremento delle Biblioteche e Conservatori di musica » di Damerini.

Il Congresso ed il Convegno si sono svolti con grande regolarità, grazie alle cure del Segretario generale dott. Giovanni Penta, Ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione. Alla chiusura, l'on. Castiglia, assessore regionale alla Pubblica Istruzione, ha fatto propri i voti espressi dall'Assemblea, promettendo il più concreto aiuto.

* * *

La città di Arezzo ha ospitato quest'anno il secondo Concorso polifonico internazionale « Guido d'Arezzo » che si è svolto sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Alla nobile gara hanno partecipato, oltre naturalmente l'Italia, tre nazioni straniere: Austria, Jugoslavia e Germania. In totale quattro concorrenti; ne avremmo voluti di più, a dire il vero. Avremmo desiderato che ciascuna delle otto trombe dorate poste all'ingresso del Teatro Petrarca avesse avuto il suo emblema. Invece quattro di esse sono rimaste inoperose. Forse non è stata scelta con opportunità la stagione: sarebbe perciò meglio tornare al mese di giugno, così come si era fatto nel 1952. Parlare delle utilità di una simile iniziativa e del suo alto valore educativo equivarrebbe ripetere ciò che già dicemmo altre volte. Si pensi quello che si vuole: ma ammirare su di una ribalta il susseguirsi continuo di montagnoli, campagnoli, operai, minatori, canterini e cantori di cappella è cosa che commuove ed affascina. Siamo anche noi dell'avviso che il verdetto della giuria non sempre risulta in pieno accordo con l'opinione popolare; siamo anche noi del parere che, ad esempio, il coro austriaco di Klagenfurt avrebbe meritato, oltre ad un primo premio nella prima categoria, anche un riconoscimento ragguardevole nella terza categoria. Così avremmo desiderato che il coro jugoslavo fosse piazzato in ben altro modo. Infine largo è stato il riconoscimento effettuato alla città di Melzo e a quella di Anghiari, sostenute da un favore che ha meravigliato un po' tutti. Ma contrasti simili si notano in ogni concorso, di qualsiasi tipo e colore. A parte le osservazioni relative alle assegnazioni, ci limiteremo a fare qualche altro rilievo. Ottima la scelta dei pezzi d'obbligo per cori misti di non oltre cinquanta voci e per quelli maschili di non oltre trenta (prima e seconda categoria): Palestrina, Marenzio, Di Lasso e Vecchi sono quattro classici attraverso i quali un giudizio dato non può lasciare dubbi di sorta. Per le due sezioni della terza categoria (non più di trenta voci), invece, sorge chiarissima qualche annotazione riguardo a quanto era precisato nel bando di concorso, circa la scelta di melodie elaborate in *forma polifonica* o con *prevalenza armonica*. Far comprendere tutto questo a dei coristi dilettanti non è cosa troppo facile, ma potrà essere raggiunta qualora il bando di concorso venga pubblicato per tempo, in modo da far riflettere i responsabili dei singoli cori, senza costringerli a presentare le composizioni che hanno sottomano. Una giuria che si compone di nomi come quelli di Celestino Eccher, Hans Haug, Federigo Marini, Bonaventura Somma, Luigi Toffolo e Fausto Torrefranca è certamente superiore a qualsiasi sospetto: ma è anche vero che i concorrenti di una gara prevalentemente popolare valutano in modo del tutto personale certe sfumature e certe interpretazioni come quelle suggerite dai rilievi che abbiamo fatto più sopra. Qualunque opinione si possa avere di una gara così elevata, resta il fatto educativo e morale dell'avvenimento. È una gioia vedere tanta adesione da parte dei complessi italiani e tanto fervore da parte degli aretini, i quali hanno letteralmente preso d'assalto il teatro Petrarca per assistere alle varie esecuzioni e al concerto finale riservato ai complessi italiani ed a quelli stranieri, ancora presenti nella città toscana.

Il pubblico aretino ha spesso dimostrato un'eccezionale sensibilità. A

parte le questioni campanilistiche (e ci riferiamo alle esplosioni di gioia riservate alla corale di Anghiari), l'applauso della folla ha rispecchiato il valore degli esecutori. Una partecipazione pittoresca è stata quella della Cappella musicale di S. Michele Arcangelo di Valle Corsa (provincia di Frosinone). I cantori erano accompagnati da alcune comparse indossanti tipici costumi della regione. Non solo, ma le giovani cantatrici non riuscivano a nascondere il loro vivo desiderio di accompagnare il canto con il ballo. E non avrebbero fatto male. La parola « coro » racchiude, nella sua etimologia, tanto l'espressione del canto, quanto il movimento del ballo e non differente origine trovano nella lingua greca le parole « cerchio » e « corona », strettamente legate alla parola « coro ». La compattezza di certi complessi di non più di trenta persone ci è tornata alla mente nel rivedere ad un chilometro da Arezzo quella serena pittura di Spinello Aretino che si osserva nella risorta chiesa di S. Maria delle Grazie, affresco circondato da un autentico capolavoro di Andrea Della Robbia. Nel godere tanta pace in quel quadrato di verde che rende ancor più pacifico il piccolo tempio e il miracoloso loggiato rinascimentale che gli fa da ingresso, ci sono tornate vive alla memoria alcune dolcissime armonie che avevamo ascoltato al mattino, in Duomo, da un coro partecipante al concorso polifonico. Come dice Bartolomeo Daniello nel suo « Trattato »? « Gittando un grido sopra un liuto tutte le sue corde risuonano in coro ». Un fatto acustico che, realizzato da un piccolo coro di campagnoli suscita una commozione vivissima. È per questa commozione che auguriamo al concorso polifonico di Arezzo una vita lunga e gloriosa.

MARIO RINALDI

AVVISATORE LIBRARIO

MARCEL REINHARD, *Le Grand Carnot*. Hachette, Parigi 1953, in-8°, 2, voll. I, pagg. 354, II, pagg. 392.

Quest'ampia opera del Reinhard è un saggio accuratissimo e definitivo su una delle figure più solide ed interessanti, pur se poco romantica, di un uomo che, dopo aver partecipato alla Rivoluzione Francese molto attivamente, senza colpi di scena ma con idee chiare e precise. divenne uno dei pilastri sui quali Napoleone poté costruire il suo Impero.

Il Reinhard, con ampie ricerche di archivio e bibliografiche, ne studia la vita, dall'infanzia in un paesello della Borgogna agli studi di ingegneria, che dovevano farlo diventare un tecnico delle guerre, dalla sua passione per le ricerche scientifiche, alla sua chiarezza di vedute politiche, alla sua abilità di manovratore che lo aiutò a passare attraverso tutti gli insidiosi scogli (tra i quali la ghigliottina) della vita pubblica francese dal 1792 al 1823.

Un'ampia bibliografia ed un ricco indice dei nomi rendono ancor più utili agli studiosi i due volumi.

PHILIPPE ERLANGER, *Monsieur Frère de Louis XIV*. Hachette, Parigi 1953, in-8°, pagg. 250.

Filippo d'Orléans, fratello di Luigi XIV, è passato alla storia nella scia della luce del suo grande fratello (luce che non gli permise di brillare nemmeno per riflesso) e con il peso dei ritratti, sempre malevoli, che gli dedicarono i contemporanei e gli immediati posteri.

Né è a credere che, in questo suo volume, l'Erlanger abbia tentato la difesa di un principe di modesto ingegno, di vizi innominabili; però egli si è prefisso di far notare come non tutto sia da buttar via nella vita del duca d'Orléans, come il favore popolare, del quale indubbiamente godette, non era del tutto riposto male. Il suo dovere in guerra lo compì; vinse alcune battaglie, amò e comprese le arti più di Luigi XIV. Del resto, anche se avesse voluto emergere, non l'avrebbe potuto, costretto a vivere accanto ad un fratello di quel calibro che non mancò mai (e l'Erlanger lo dimostra) di ricacciarlo bruscamente nell'ombra tutte le volte che egli tentò di escirne.

Il libro, basato su una buona conoscenza delle fonti, è fornito di poche note; anche là dove il lettore le chiederebbe. Il che non è bene; tanto più che l'autore ha voluto scrivere, sia pure in forma assai brillante, un volume scientifico, arricchito di alcune tavole genealogiche. Ma anche in esse abbiamo trovato qualche errore; come mai, per esempio, egli scrive che Umberto II, l'ultimo re d'Italia, ha tre figli, mentre anche gli ebdomadari illustrati conoscono che è padre di quattro creature?

JANINE BOUISSOUNOUSE, *La vie privée de Marie Stuart*. Hachette, Parigi 1953, in-8°, pagg. 256.

In questa collezione *Les Vies Privées* comparve, lo scorso anno, l'eccellente biografia della marchesa di Pompadour, della quale ci siamo occupati ampiamente. Anche questa vita di Maria Stuart è molto bene scritta da chi conosce a fondo tutta la bibliografia sulla celebre regina di Scozia (bibliografia accuratamente riportata in appendice).

Sbaglierebbe chi catalogasse questo libro tra le tanto discusse « *vite romanzate* » perché niente vi è di romanzato nel racconto della Bouissounouse, che rimane sempre aderente alla narrazione, tale quale essa è stata fissata dalle molte opere che illustrano la vita di colei che morì, come sostenne sino alla fine, per il trionfo della religione cattolica più che per un calcolo della regina Elisabetta immolata alla ragione di stato.

Il libro, però, rimane sempre in superficie, tra lo spumeggiare del particolare gustoso e l'aneddoto garbato; del resto esso vuol essere solo l'esposizione della *vita privata* della regina e non della complessa politica di lei.

LEO POLLINI, *La rivolta di Milano del 6 febbraio 1853*. In-8° ill., pagg. 337, Ceschina, Milano 1953.

Il Pollini ha ristampato questo suo libro che è, indubbiamente, la più precisa cronaca che s'abbia di quell'infausto moto, male organizzato e peggio tradotto in atto dal Mazzini e dai mazziniani.

Lunghe e proficue ricerche d'archivio (soprattutto degli archivi milanesi, ma sarebbe stato consigliabile approfondire le ricerche a Vienna) hanno chiarito molti punti, fissati i nomi di molti protagonisti, stabilito, finanche, che parecchi innocenti salirono la forca, vittime dell'affrettata, inesorabile e spiegabile reazione austriaca.

Un libro siffatto, però, dovrebbe sempre essere munito dell'indice dei nomi che in questo manca ed è lacuna grave per gli studiosi della storia del Risorgimento italiano. Infastidisce, inoltre, il grande numero di errori tipografici, intollerabili oggi, data la moderna organizzazione della stampa.

MARQUIS DE SADE, *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, Reine de France* a cura di G. Lely, in-8°, pagg. 332, Gallimard, Parigi, 1953.

L'opera storiografica del marchese di Sade è quella che è, ancorché la Storiografia sia stata una delle prime inclinazioni letterarie di quello strano e tristo uomo. Questo spieghi come la sua storia della regina Isabella di Francia segnalata, sin dal 1825, nella « Biographie Michaud » tra le opere inedite di lui, inedita sia rimasta, ancorché, nella predetta biografia, sia segnalata come « *noire et terrible* ».

Lo strano marchese di Sade (che, per la precisione, era conte e non marchese) avverte, nella prefazione, di aver voluto scrivere qualcosa tra la storia ed il romanzo, ponendo in bocca ai protagonisti discorsi e massime (a volte persino moraleggianti!) come usavano gli storici del mondo classico.

Comunque è libro che si legge piacevolmente ed in esso non mancano squarci e ritratti scritti con gusto da un uomo che aveva molte qualità di scrittore.

Il Lely, il quale attende ad una compiuta vita del Marchese di Sade, della quale è comparso, sinora, solo il primo volume (Gallimard, Parigi, 1952) avrebbe fatto bene, però, nel curare questa edizione, a porre in guardia il lettore tutte le volte che il romanzo si inseriva nella narrazione storica.

HENRI CAMBON, *Don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante*. In-8°, pagg. 222, Hachette, Parigi, S.d. (1953).

Forse i troppi volumi su Don Giovanni d'Austria (francesi, spagnoli, inglesi, tedeschi ed italiani) dalla classica biografia del Porreño, che è del 1899 e segue l'altra di minor importanza del Gachard (1868), agli ultimi studi dell'olandese Huyber, fra i quali, però, mancava un piccolo volume che desse in poche pagine il sunto di quella straordinaria esistenza, hanno consigliato al Cambon questo libro che altro non è (ed altro non vuol essere) se non il racconto, scritto, con agile e colorita penna, della vita del bastardo di Carlo V, conosciuto principalmente per la sua vittoria a Lepanto, ma che fu uno dei capitani d'arme più giustamente celebri dei suoi tempi.

Ancorché scritta in rapidi tratti, la biografia è precisa: ma il Cambon ha dimenticato di concludere il volume con una bibliografia (meglio se

ragionata) del protagonista di questo suo libro (tanto più che egli — e lo si comprende subito — la conosce tutta ed ha saputo sfruttarla molto avvedutamente) perché qualche lettore potesse essere agevolmente guidato ove avesse voluto meglio approfondire le sue conoscenze su questo o quell'aspetto della vita del protagonista dell'agile volumetto dello scrittore francese.

JEAN BERNARD-PEROSNE, *Farouk, la déchéance d'un roi*. In-8°, pagg. 276, Editions Françaises d'Amsterdam, Amsterdam, 1953.

L'autore di questo libro ha avuto a sua disposizione un materiale amplissimo, ma deteriore perché costituito, in massima parte, da ebdomadari e da riviste a grande tiratura che della recente rivoluzione egiziana hanno illustrato più le fasi scandalistiche che non le politiche, ben sapendo che il pubblico si interessa alle prime molto più che alle seconde.

Sicché, tutto sommato, dopo molte pagine (troppe per l'equilibrio del volume) nelle quali si traccia la storia dei discendenti di Mohamed Alì, l'ufficiale albanese al servizio del Sultano, che seppe raggiungere il potere in Egitto e mantenerlo attraverso alterne vicende (e del pari avvenne per i successori di lui) passa a raccontare la storia di Farouk, dalla sua ascesa al trono ai contrasti con gli Inglesi e con Nahas Pascià, dai matrimoni alla vita dissipata, alle meschinità sue nei confronti del fisco, dei sudditi, persino dei propri amici, riunendo in un volume nozioni che il pubblico di tutti i continenti conosceva già per averle lette infinite volte sulla stampa di ogni paese.

Solo nell'ultimo capitolo su Neguib affiorano alcune considerazioni di natura politica di un certo interesse; ma anch'esse gran che di nuovo non dicono.

ALESSANDRO CUTOLO

PIETRO TREVISANI, *Storia della stampa*. Ed. Raggio, Roma 1953, in-8° grande, ril. in tela, ill., pp. XXII-380.

Una volta che abbia imparato a leggere, l'uomo insegue nero su bianco per tutta la vita; sia quel nero stampato sulla carta del quotidiano, sulla brillante rivista o sulla pubblicazione erudita. E tutto ciò che l'arte tipografica ha trovato e perfezionato nel corso dei secoli, si riassume, e in un certo senso si idealizza, in quel semplice atto della lettura, come in una spirituale traduzione della materia.

Nel nostro tempo, infatti, la stampa esercita ormai una influenza necessaria e onnipresente e rappresenta nella vicenda della cultura, il mezzo semplice e prodigioso della diffusione.

« *Tutto al mondo esiste per far capo a un libro* » scriveva Mallarmé, quando ancora non erano di moda *abridgments* e *condensati*, e tornò spesso, nelle sue *Divagations*, a meditare su ciò che il libro sia nella sua essenza per la storia dell'umanità. Ogni animo sensibile tenta infatti di scoprire la novità nelle cose che l'abitudine rende comuni: scoprire il prodigio della

stampa è un po' come percorrere a ritroso il cammino dell'uomo e dividerlo necessariamente in tappe.

La stampa ha cinque secoli. Ancora agli inizi del Seicento, quando essa era da gran tempo uscita dalla *cuna*, vi era chi si lamentava della « *facil troppo invention tedesca* » che aveva reso le biblioteche più numerose che buone; e lo stesso Apollo, nei *Ragguagli di Parnaso* del Boccalini, si indignava contro coloro che imprudentemente lodassero la stampa: a tal punto, dunque, la nuova invenzione sembrava innaturale e quasi irriverente all'aulico mondo della tradizione letteraria.

La letteratura infatti era, sino ad allora, esistita senza il libro.

È bensì vero che Shakespeare nel suo *Giulio Cesare* fa trarre di tasca, con molta disinvoltura, un libro a un personaggio; ma evidentemente una tragedia non è una lezione di biblioteconomia!

Del resto, la insoddisfazione nei riguardi della stampa, in un primo periodo, può anche sembrar giustificata qualora si paragoni lo splendore dei codici miniati, ai quali erano state sino allora affidate le opere, alla relativa povertà e grossolanità delle prime edizioni. Ma da quell'inizio, da quegli *incunabuli*, ha origine appunto una delle più grandi espressioni della civiltà moderna.

Il Trevisani prende le mosse da molto più lontano, reputando che ad una storia della stampa debba essere premessa la storia del pensiero comunque e dovunque manifestato attraverso i segni grafici, dalle scritture rupestri ai *quippus* peruviani. Col Gutenberg ci troveremmo, quindi, *mediam in rem*, in un evento di più vaste proporzioni cronologiche. Ma la manifestazione grafica del pensiero, prima della stampa (che significa altresì diffusione), è fatto ad essa complementare e non causale e porta infatti in epoche vertiginosamente lontane e da noi e dal tempo dell'invenzione. Procedendo in tal modo, si giungerebbe a fare la storia dello stesso alfabeto.

Anche Galileo si estasiava a pensare che la più stupenda invenzione « fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo, con i vari accozzamenti di *venti caratteruzzi sopra una carta* »; al Rimbaud piacque divagare sul colore delle vocali e ad Apollinaire sull'architettura simbolica delle lettere; ma tutto ciò è estraneo alla storia della stampa.

Per questo, pur tenendo conto del criterio divulgativo che governa l'opera del Trevisani può sembrare che la prima parte, al confronto della seconda, manchi di compiutezza, anche se in tal modo invogli il lettore curioso a leggersi, ad esempio, il documentatissimo e copioso Diringer; mentre avrebbe giovato, alla caratterizzazione enciclopedica della stessa, qualche rapido *excursus* geografico, sempre attinente al tema proposto, dal problema della stampa cinese, ai libri chirosilografici dell'Estremo Oriente.

Comunque, dopo la trattazione delle materie e degli strumenti scrittori e di quella che si può chiamare la tradizione manoscritta del libro, senza tralasciare di accennare ai capolavori della miniatura, il Trevisani si diffonde finalmente in una accurata documentazione attinente l'invenzione della stampa in sé e per sé e la progressiva affermazione di essa.

Si entra in tal modo nella parte più viva della storia della stampa, intesa come ricerca ed attuazione ininterrotta alla quale si dedicarono uo-

mini di tempi, di paesi e di intelligenza diversi: dai prototipografi regionali ai grandi editori moderni.

Nella complessa cronologia, accortamente illustrata dall'autore attraverso minuziose divisioni geografiche, l'opera di grandi tipografi quali i Manuzio, i Giunta, i Bodoni, i Bertieri si inquadra nella cornice del tempo e dal confronto con le realizzazioni dei contemporanei e dei non contemporanei acquista più complesso significato.

Ma accanto a quelli dei grandi, infiniti altri nomi di artefici si intrecciano in curiose e complicate vicende, dalle avventure di Giovanni Fust, l'esoso finanziatore del Gutenberg, accusato di stregoneria e minacciato di rogo per la sua arte diabolica, alle attività dei tipografi nomadi, veri tipi di *pioneers* del secolo XV.

Col progredire del tempo e con il progresso delle scienze va inoltre attuandosi una nuova e intensa storia di scoperte ed invenzioni applicate alla stampa, sino a che con l'Ottocento cessa l'artigianato tipografico ed ha inizio quell'industria grafica, caratterizzata dai mezzi rapidi, molteplici ed economici di riproduzione. Dal torchio, alla macchina Koenig e Bauer, alla *monotype*, alle modernissime Thothmic e Fotosetter il progresso sembra essersi impadronito della stampa e le ha fatto fare passi da gigante.

Nel volume del Trevisani si svolge, come in una laboriosa epopea, la grande storia di questa invenzione. Arricchita, col mutar dei tempi, di sempre nuove tecniche e di complicati processi meccanici, fatta più potente ed ormai indispensabile, mediante la sua vasta diffusione, la stampa può darci, anche attraverso una pagina di giornale, il senso preciso e profondo della sua evoluzione ed indurci, talvolta, a pensare non tanto a ciò che è, quanto a ciò che, in principio, essa è stata.

LAURA GIULIANI

VALENTINO MARTINELLI, *Bernini*, nella B.M.M. Ed. Mondadori, Milano 1953.

Alla collana d'arte della « Biblioteca Moderna » Mondadori si è ora aggiunto il *Bernini* di Valentino Martinelli. Tutti sanno dove sia il pregio più rimarchevole di questa collana: nel mettere a disposizione del grande pubblico, ad un prezzo comodamente accessibile, delle succinte monografie, di informazione rigorosamente scientifica, copiosamente documentate di fotografie. Viene dunque ad essere, questo, un ponte gettato tra critica e pubblico: ed è come dire il « ponte dell'asino » per certa critica moderna. Che cosa chiede il pubblico? delle idee, solide ma che si lascino facilmente possedere, cioè autentiche e chiare, e dei suggerimenti critici, che instradino alla comprensione del fenomeno artistico. Infine il pubblico cerca, nel libro d'arte, una « comunicativa » di sensibilità. Proprio in questo il volumetto di Martinelli raggiunge un risultato esemplare. C'è chi pensa che la veste divulgativa modifichi la dignità e la serietà scientifica del lavoro. In questo *Bernini*, cento particolari fanno immediatamente intuire, a chi è del mestiere, l'approfondita preparazione, la lunga indagine personale. All'ampiezza della preparazione è proporzionale infatti la qualità della scelta: scelta di temi, in stretto rapporto alla scelta del materiale illustrativo, e cioè proporzioni interne, impianto ed equilibrio della trattazione; scelta di idee,

e cioè « repulisti » dei luoghi comuni; intensità e chiarezza delle idee stesse. Concisi, e piacevolmente illuminanti, i cenni storici e d'ambiente, nei quali si incanala fluente la disamina stilistica della ricca produzione berniniana. Il riferimento, necessariamente breve, alla singola opera, ha la rara capacità di penetrare l'intenzione rappresentativa, di cogliere l'acme dell'invenzione stilistica e psicologica.

Non si può a meno, pertanto, di segnalare certi brani, come questo così sottilmente aderente al clima psicologico di un busto di Gregorio XV: *sbuca dal piviale pesante d'ornamenti una testa d'uomo mite, un po' stanco, che negli occhi ha la fissità incerta del mediocre;* o quel sorriso di Urbano VIII, *colto nell'aria confidenziale di una amichevole conversazione;* o l'arguta descrizione del Baldacchino di S. Pietro, che illumina il fulcro psicologico della nuova concezione berniniana: *poderosa macchina da « quarantore », che invece di tornarsene, a candele spente, in un angolo di sacrestia, campeggerà al centro del tempio « per secula seculorum »; finché durerà il bronzo di cui è fatta;* o l'altra immagine, così calzante alla dinamica sonorità della barocca Scala Regia, *ove gli squilli soffiati dalla Fama nelle trombe segnano dall'alto il tempo alla corsa ritmica, starei per dire ai salti delle colonne in doppia fila in fuga su per la stretta rampa.*

Il volumetto è corredato di numerose fotografie, che danno un quadro della produzione berniniana, architettonica, plastica e pittorica: particolarmente curata e giustamente interpretata, per la prima volta in un'opera complessiva, quest'ultima. Ottima la bibliografia.

MAURIZIO CALVESI

ALFONSO V. GIARDINI, *Processo agli Universali*. « La Voce », Firenze 1953.

Questo saggio non ha pretese filosofiche anche se espone delle « idee », in verità più che pensate « sentite », più che meditate « sofferte ». Le idee « sentite » e « sofferte » appartengono, di solito, ai dominî della fede religiosa o politica non alla filosofia e, al massimo, possono dar luogo a una filosofia del sentimento che è, per lo più, sublimazione mistica e poetica, tutt'altro che razionale. Si tratta quasi sempre di saggi attraenti che hanno doti indubbie di suggestione se non di convinzione. Alfonso V. Giardini è un lucido espositore di « idee », non approfondite e non studiate ma soprattutto sentite. Egli afferma che non si può e non si deve prescindere dal dato di fatto « Nazione », sentimento e realtà, nell'opera di ricostruzione interna e internazionale, che non bisogna lasciarsi sedurre dai cosiddetti « universali » — democrazia, libertà, personalità umana, giustizia sociale — e bruciare incensi a questi idoli, dimenticando o, peggio, trascurando e svalutando di proposito la realtà nazionale e il sentimento, istintivo e storico, di Nazione e di Patria. Inchinandosi agli « universali » si corre il pericolo — egli dice — di non approdare a nulla: è ben difficile che i soldati di un paese si battano per un mito o per un'astrazione che non abbia rispondenza nei loro sentimenti e istinti di difesa del territorio, della comunità, della famiglia.

« Sono delle idee che stanno scritte sulla faccia di tutti, ma le facce sono chiuse », scrive nella *Premessa*. L'opuscolo vuol essere dunque un atto

di sincerità e di coraggio. Ma queste idee sono state dette e ridette sia pure con altre parole e con altri toni. Ricorrono con grande frequenza in certi giornali e riviste, amplificate dai toni polemici, dalle allusioni politiche, dai megafoni dei cosiddetti partiti « nazionali ». E possono essere e sono — come tutte le idee — rispettabili. I sentimenti non vanno confusi con le idee, neppure in politica. L'idea della Nazione dovrebbe essere fuori discussione per tutti, in ogni dottrina e ideologia sinceramente democratica. Dovrebbe essere un'idea da tenere accuratamente fuori di ogni polemica. È, invece, discutibile il sentimento eccessivo ed esclusivo della Nazione, sentimento che, come tutti gli eccessi, ottenebra gli animi e le menti e impedisce di parlare e di scrivere di « idee » in termini razionali.

Questo tentativo di chiarificazione — sereno, obbiettivo e, in certo modo, lontano dalle passioni di parte, — compiuto dal Giardini con una preparazione e un acume non comuni, va senz'altro riconosciuto e lodato.

FRANCO FUSCÀ

GIUSEPPE VALENTINI, *Il patito di Roma*. Roma, « Poeti di Orazio », 1954. *L'Apollo errante*, Almanacco per il 1954 a cura di MARIO DELL'ARCO, Roma, Bardi.

Virgilio Guzzi, pittore, scenografo e critico d'arte, nella amabile premessa al volumetto di versi di Giuseppe Valentini, ha parole acute, pur nella scarna brevità, sulla poesia dell'amico lontano, che dall'America ove risiede ha ora inviato le « ritmate nostalgie di Roma », nelle quali la sua Musa, dimessa e casalinga, bonaria e discorsiva, affronta un tema arduo e pericoloso con estrema semplicità e umiltà, non smarrendosi dietro fantasmi rutilanti o immagini d'un gonfio e convenzionale barocchismo di maniera. La sua non è la Roma imperiale, fastosa e ormai decrepito luogo comune, né quella rinascimentale, splendida e ricca, né quella seicentesca, preziosa e magniloquente.

Le simpatie segrete di Valentini s'indirizzano piuttosto verso la Roma rude e primitiva, schietta e campagnola dell'epoca dei Re e della Repubblica (*Romolo, Orto suburbano, Numa Pompilio, L'Ariccia*); verso certe vie periferiche o pittoresche, e addirittura per i prosaici pomeriggi trascorsi all'osteria di qualche paesino laziale (*Via Marmorata, via Condotti, Se tu fossi stata di casa..., Vino dei Castelli*). E con nostalgia accorata rievoca il suo *Caffè Greco* e il suo *Caffè Gilà*.

Nulla di ermetico o astruso, ma chiarezza d'eloquio, sincerità d'espressione, profondo amore per la sua Roma, la città della giovinezza dell'emigrato, sono le doti peculiari di Valentini, poeta immediato di tenue vena, ma schietta, senza umori torbidi, limpida come acqua sorgiva.

* * *

In un'edizione elegante e preziosa si presenta al pubblico questo almanacco per l'anno in corso: che è poi un pretesto per compiere un viaggio attraverso le località più suggestive della nostra penisola, in compagnia di *ciceroni* insoliti e unici al mondo, quali sono senz'altro i narratori e i poeti.

Le caratteristiche d'ogni mese dell'anno sono commentate da una gustosa scelta di proverbi tradizionali nel loro dialetto d'origine, tradotti con cura e precisione.

Una pagina mossa e affollata di Vasco Pratolini, uno dei nostri giovani narratori più sicuri, ci conduce nel Mercato Centrale di Firenze, tra il bailamme pittoresco e clamoroso d'un mercato in piena attività; Carlo Emilio Gadda, col suo stile composito ed eclettico, ci offre uno scorcio paesistico della campagna intorno a Marino; Napoli, « città difficile, estrosa e curiosa », è presentata in un originale elzeviro di Michele Prisco; interessantissima la lucida descrizione di Leonardo Sciascia della folcloristica « pampilonia » della sicula Racalmuto, nell'ultima domenica di maggio, dedicata alla Madonna del Monte; rapide e mosse impressioni toscane sono quelle di Mario Tobino; un canovaccio di racconto vivace e popolaresco l'« Apologia del maltempo » di Carlo Bernari ecc.

Il volumetto contiene, infine, due ghiotte primizie: una letterina d'accompagno a una poesiola in dialetto di Di Giacomo, scritta da Elisa Di Giacomo a Libera Carelli il 16 ottobre 1953 (« ...al delizioso quadretto primaverile di ambiente e di colore, si associa, in ultimo, un sospiroso motivo lirico appena accennato... al quale io non sono estranea... »); e un brano d'una lettera inedita di G. G. Belli, indirizzata a Francesco Spada da Terni il 22 settembre 1821, nella quale è descritta, con uno stile personalissimo e ricco di colore e umorismo, la festa di S. Nicola a Tolentino.

GIOVANNI ORIOLI

Direttore responsabile: MARIO FERRARA - *Redattore capo*: ANTONIO BALDINI

Istituto Grafico Tiberino - Roma - Via Gaeta, 14

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono.